

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**RESSONÂNCIAS ÓRFICAS EM  
*OS QUATRO CANTOS DO TEMPO*,  
DE DAVID MOURÃO-FERREIRA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Gustavo Machado Costa**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2008**

**RESSONÂNCIAS ÓRFICAS EM OS QUATRO CANTOS DO  
TEMPO, DE DAVID MOURÃO-FERREIRA**

por

**Gustavo Machado Costa**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2008**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**RESSONÂNCIAS ÓRFICAS EM  
OS QUATRO CANTOS DO TEMPO,  
DE DAVID MOURÃO-FERREIRA**

elaborada por  
**GUSTAVO MACHADO COSTA**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**



**Sílvia Carneiro Lobato Paraense, Dr.**  
(Presidente/Orientadora)



**Márcia Helena Saldanha Barbosa, Dr. (UPF)**



**Ana Teresa Cabanas Mayoral, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 27 de junho de 2008.

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa que tornou possível a realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, por viabilizar minha vida estudantil durante a permanência no curso.

À Professora Sílvia Paraense, pela maneira comprometida e generosa com que acompanhou meu percurso desde a graduação, pelo profissionalismo com que conduziu as atividades de orientação, apontando erros e caminhos, mostrando-se disponível e paciente e compreendendo minhas dificuldades e incertezas, e, sobretudo, pelo exemplo de competência, sensibilidade e coerência.

Ao Professor Fernando Villarraga pelo modo interessado e amigo com que sempre procurou contribuir para minha formação profissional, colocando-me frente a problemas e deficiências e incentivando minha incursão nos estudos literários.

Aos demais professores do programa, em especial à Professora Teresa Cabañas, pelas sugestões e indicações quando do exame de qualificação.

À biblioteca do Centre Culturel Calouste Gulbenkian, na pessoa de sua diretora, a Senhora Teresa Salgado, por disponibilizar, através de oferta e empréstimo, títulos de difícil acesso, relevantes para a feitura deste estudo.

À professora Teresa Martins Marques, por, gentilmente, ter-me enviado um levantamento de suas publicações sobre David Mourão-Ferreira.

A todos que, de alguma forma, participaram desta etapa de minha formação - colegas, parentes e amigos -, em especial a Márcia Froehlich, Edimara Sartori e Ivana Ferigolo, pela solicitude e pelas contribuições bibliográficas.

[...] ele [o texto] produz em mim o melhor prazer  
quando consegue fazer-se ouvir indiretamente,  
quando, ao lê-lo, sou levado a levantar muitas vezes  
a cabeça, a ouvir outra coisa.  
(Roland Barthes, **O prazer do texto**)

## **RESUMO**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **RESSONÂNCIAS ÓRFICAS EM OS QUATRO CANTOS DO TEMPO DE DAVID MOURÃO-FERREIRA**

AUTOR: GUSTAVO MACHADO COSTA

ORIENTADOR: SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 27 de junho de 2008.

Este trabalho tem como objetivo analisar as ressonâncias do mito de Orfeu em **Os quatro cantos do tempo**, do escritor português David Mourão-Ferreira. O estudo divide-se em três capítulos. No primeiro, procura-se situar o escritor nas tendências da poesia portuguesa do século XX, para, em seguida, observar as considerações da crítica sobre o modo como a poesia davidiana recupera elementos da tradição clássica. No segundo, apresentam-se os principais aspectos de **Os quatro cantos do tempo**, a fim de identificar aqueles que indicariam a recuperação do mito de Orfeu. Finalmente, o terceiro capítulo aborda as ressonâncias órficas na obra. Investiga-se, inicialmente, o modo como a magia da palavra seria assimilada pela lírica ocidental e, conseqüentemente, pelos poemas da obra, para, em seguida, analisar como a aventura de Orfeu e Eurídice é atualizada no livro.

Palavras-chave: Poesia, Mito de Orfeu, Magia da palavra, Revelação poética

## **ABSTRACT**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ORPHIC RESSONANCES IN *OS QUATRO CANTOS DO TEMPO* BY DAVID MOURÃO-FERREIRA**

AUTHOR: GUSTAVO MACHADO COSTA

ADVISER: SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE

Date and Place of Presentation: Santa Maria, 27 de junho de 2008.

This work aims to analyze Orpheu myth's resonances in **Os quatro cantos do tempo**, by portuguese writer David Mourão-Ferreira. The study is divided into three chapters. Chapter one intends to discuss the place of David Mourão-Ferreira in the portuguese contemporary poetry tendency's. Next, this chapter observe critics consideration's about elements of classical tradition in David Mourão-Ferreira poetry's. Chapter two describes the principal components of **Os quatro cantos do tempo** in order to identify wich relate to Orpheu myth's. The third chapter discuss the orphic resonances in the book. This chapter investigate the assimilation of magic verb in modern poetry and in Mourão-Ferreira poetry's. Besides, It searches how Orpheu and Eurydice adventure's is figured in the book.

Key-words: Poetry, Orpheu myth's, Magic verb; Poetic revelation

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 DAVID MOURÃO-FERREIRA NO PANORAMA DA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX .....	11
1.1 Távola redonda.....	12
1.2 Herança clássica na poesia davidiana: os juízos da crítica.....	20
2 OS QUATRO CANTOS DO TEMPO: ASPECTOS DA OBRA.....	29
3 SOB O SIGNO DE ORFEU .....	36
3.1 A magia do citaredo.....	37
3.2 Orfeu e Eurídice .....	57
3.2.1 A amada como talismã .....	61
3.2.2 Presença da ausente e catábase à memória .....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	68
BIBLIOGRAFIA .....	69
1 Obras de David Mourão-Ferreira .....	69
2 Entrevista.....	69
3 Sobre a poesia de David Mourão-Ferreira.....	70
4 Sobre o contexto histórico-literário português .....	72
5 Geral.....	74



## INTRODUÇÃO

Em “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot<sup>1</sup> procura, entre outras coisas, estabelecer um novo lugar para o termo “tradição” no campo das letras inglesas. Ao constatar sua utilização exígua, decorrente da preocupação dos críticos em observar apenas a singularidade das composições sobre as quais se debruçam – estando, portanto, geralmente relacionada a algum tipo de censura -, Eliot proporrá um outro conceito para o termo, formulado a partir da conjectura de que, muitas vezes, os “passos mais significativos” da obra de autores contemporâneos “poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade”<sup>2</sup>.

Com isso, não quer o crítico dizer, como se poderia pensar, que o termo designaria uma mera herança, isto é, uma adoção irrefletida dos procedimentos instituídos pelas gerações precedentes, já que, para ele, a tradição deve ser “obtida com árduo labor”. O que levaria um escritor a ser considerado tradicional, na visão de Eliot, corresponde ao fato de ter por horizonte aquilo que o crítico denomina como “sentido histórico”, ou seja, saber discernir tanto o que é “passado do passado” quanto o que dele realmente permanece. O sentido histórico levaria o escritor a “escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela a totalidade da literatura de sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea”, tornando-o, inclusive, “mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade”<sup>3</sup>.

Tais considerações vêm a propósito da aproximação, estabelecida por Fernando J. B. Martinho<sup>4</sup>, entre o conceito de tradição elaborado por Eliot e a poesia do escritor português David Mourão-Ferreira. Para Martinho, Mourão-Ferreira pode ser considerado um escritor tradicional, nos termos de Eliot, uma vez que sua obra poética concilia os valores da tradição aos da modernidade. Nesse sentido, a

---

<sup>1</sup> ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, 1962.

<sup>2</sup> Id., p. 22.

<sup>3</sup> Id., p. 23.

<sup>4</sup> MARTINHO, Fernando J. B. **Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50**. Lisboa: Colibri, 1996.

preferência pelas formas tradicionais e a presença, em termos de diálogo intertextual, da cultura greco-latina, observáveis na poesia desse escritor, não se fazem, enquanto manifestação da tradição, mera retomada arbitrária de elementos fixados no campo literário, mas, verdadeiramente, uma atualização refletida, realizada tendo-se em vista os valores estético-culturais do momento histórico no qual essa poesia está inserida.

Tomando tal aproximação como premissa, o presente trabalho contrói-se como uma tentativa de abordagem de uma das publicações em verso do autor, **Os quatro cantos do tempo**, por meio das ressonâncias do mito de Orfeu que nela se fazem presentes. Como hipótese, considera-se que a atualização do mito seria perpassada por uma tensão característica da postura estética da lírica a partir do Romantismo, a qual consiste na coexistência entre uma visão mágico-analógica e uma posição antimágica ou disjuntiva.

O texto que ora se apresenta organiza-se em três capítulos. No primeiro, procura-se situar o escritor nos principais movimentos que formam o panorama da poesia portuguesa do século XX, para, em seguida, observar como a crítica tem se manifestado em relação ao modo pelo qual a poesia davidiana recupera elementos da tradição clássica.

No segundo, são explicitados os principais elementos presentes na constituição de **Os quatro cantos do tempo**, atentando-se, de maneira concomitante, para as considerações que a crítica tece sobre eles. Com isso, procura-se mostrar de que forma alguns desses componentes da obra, ao serem pensados em conjunto, poderiam indiciar a retomada do mito de Orfeu em dois aspectos: a magia de seu canto e a aventura com (e por) Eurídice.

O terceiro capítulo debruçar-se-á, então, sobre essas duas formas de ressonância do mito na obra. Para tanto, divide-se em dois momentos. No primeiro, perquire-se o modo pelo qual o elemento mágico relacionado à figura de Orfeu pode ser transposto para a lírica ocidental e, conseqüentemente, para os poemas da obra. No segundo momento, tendo por horizonte alguns dos elementos apreendidos da primeira discussão, procura-se analisar de que maneira a aventura de Orfeu e Eurídice é atualizada ao longo do livro.

# 1 DAVID MOURÃO-FERREIRA NO PANORAMA DA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Poeta, ficcionista, tradutor, dramaturgo, ensaísta e cronista, David Mourão-Ferreira<sup>5</sup> estréia no cenário literário português em 1948, com a publicação de alguns poemas nas páginas da revista **Seara nova**. Sua produção, contudo, somente ganha visibilidade quando de sua participação em **Távola redonda**, gazeta poética que editou e dirigiu juntamente com António Manuel Couto Viana e Luiz de Macedo. É sob a insígnia editorial dessas “folhas de poesia” que o escritor dá a lume seu primeiro livro de versos, intitulado **A secreta viagem**.

Em face da notória importância que apresentam as revistas literárias no estabelecimento de tendências estéticas na literatura portuguesa contemporânea, bem como da relevância de **Távola redonda** para a tomada de posição que David Mourão-Ferreira empreende, pelo menos inicialmente, no campo da poesia, faz-se necessário deter-se por um momento nessa publicação. Procura-se, com isso, observar tanto os princípios que a nortearam quanto o lugar que ocupa no cenário da poesia portuguesa do século XX. Na seqüência, apresentam-se alguns estudos sobre a poesia de David Mourão-Ferreira que contemplam o aspecto a ser desenvolvido neste trabalho, a fim de verificar a maneira como a questão vem sendo abordada pela crítica.

---

<sup>5</sup> Nascido em Lisboa a 24 de fevereiro de 1927, David de Jesus Mourão-Ferreira licenciou-se em Filologia Românica no ano de 1951, pela Faculdade de Letras de Lisboa. Foi professor nessa mesma instituição a partir de 1957, ficando responsável, um ano após o seu ingresso, pela cadeira de Teoria da Literatura, na qual desenvolveu, pioneiramente, estudos sobre o *new criticism*. Exerceu ainda o cargo de secretário de Estado da Cultura nos anos de 1976 e 1978. Em 1981, tornou-se diretor do Serviço de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian, sucedendo, posteriormente, a Jacinto do Prado Coelho na direção da revista **Colóquio Letras**, pertencente à referida fundação. Vem a falecer em sua cidade natal, a 16 de junho de 1996.

## 1.1 *Távola redonda*

*Poetas: vamos dar as mãos! De novo  
Se escute em nós uma canção de ronda  
Poesia – única tábola redonda  
Com pão e vinho para todo o povo.*  
(António Manuel Couto Viana, “Távola redonda”)

Surgida em janeiro de 1950, **Távola redonda** rompe com um silêncio de oito anos no que respeita a publicações dedicadas preferencialmente à poesia<sup>6</sup>, sendo precursora de uma efervescência de revistas desse tipo, característica do referido decênio<sup>7</sup>. Ela será ainda a gazeta poética que sobreviverá por mais tempo, totalizando vinte fascículos em quatro anos.

Ao contrário do que geralmente ocorre em publicações dessa natureza, não há, em **Távola redonda**, a presença de um texto declaradamente programático. Isso parece estar relacionado à preocupação, manifestada por seus dirigentes, em tornar essas folhas um espaço eclético, unificado apenas no interesse comum pela poesia<sup>8</sup>. A participação de poetas das mais variadas posições político-ideológicas (monarquistas e socialistas, por exemplo) tornaria evidente, segundo Beatriz Berrini<sup>9</sup>, o espírito democrático que perpassa a revista.

Alguns críticos, porém, defendem a existência, nessa gazeta poética, de linhas de orientação bem definidas, dedutíveis não só a partir das composições, mas também, e principalmente, dos ensaios aí publicados. Dessa maneira, impõe-se observar, mesmo que rapidamente, os aspectos que constituem o cerne argumentativo de dois deles, veiculados no primeiro fascículo da **Távola**.

<sup>6</sup> É David Mourão-Ferreira quem dá a conhecer esse aspecto em ensaio em que realiza um balanço da produção lírica da geração de 50: “O fato é tanto mais de assinalar quanto é certo que a **Távola redonda** aparecera depois de um longo interregno de oito anos em publicações de tal natureza, visto o último número da primeira série dos **Cadernos de poesia** datar de 1942”. Cf. MOURÃO-FERREIRA, David. Depoimento sobre a poesia da geração de 50. \_\_\_\_\_. **Motim literário**. Lisboa: Verbo, 1962. p. 190.

<sup>7</sup> SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto, 2005, p. 1131.

<sup>8</sup> No fascículo 12, encontra-se uma nota não assinada em que se apresenta a postura dos diretores acerca da expressão “poesia da **Távola**”, tornada de uso corrente. Ressalta-se aí que a publicação não se pretendia uma corrente, na medida em que não havia imposto nenhum tipo de formulário a seus colaboradores, exigindo apenas “autenticidade” nas composições. No entanto, a reiteração do termo “autenticidade”, presente no ensaio de Alberto de Lacerda, veiculado no primeiro fascículo da revista, levará, por exemplo, Jayme Ferreira Bueno a considerá-lo um preceito estético que deflagraria uma diretriz bem definida.

<sup>9</sup> BERRINI, Beatriz. A importância de ser “Távola redonda”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 87, p. 5-19, set. 1995.

O primeiro, de autoria de Alberto de Lacerda e intitulado “Um lugar para a poesia”, coloca a publicação na esteira da lírica vinda depois do Simbolismo, acreditando serem necessários a “revolução [...] de técnicas e de temas” e o afastamento do público leitor, que caracterizam esta postura estética, sob pena de uma “cristalização estéril” do poético, que o tornaria menos vivo e autêntico. Especificamente em relação ao afastamento entre autor e leitor, Lacerda pondera que, por fim, esses pólos teriam como ponto de encontro a imaginação, elemento que considera fundamental para se “aproximar da essência fugidia mas real que está na base do instinto criador”<sup>10</sup>. Para o escritor, a “poesia dá corpo a essa essência: se o encontro entre a visão e a expressão for perfeito, o leitor comum reconhece, na obra de arte, o que só ela é capaz de comunicar” (1989).

Em seguida, Lacerda avalia se a imaginação, por permitir alcançar a “realidade objetiva, concreta, a que uns chamam Beleza, e outros Vida com V grande”, levaria o leitor a uma “fuga das realidades de todos os dias, da vida com v irremediavelmente pequeno”. Lançando mão de excertos das produções de José Régio, Cecília Meireles e Charles Du Bos, irá afirmar que a poesia, quando é verdadeiramente autêntica, permite atingir o cerne mesmo da existência, tornando inverídica a oposição entre arte e vida.

Com base nisso, critica as “tendências predominantes” contemporaneamente tanto por “ignorar[em] ou relegar[em] para segundo plano” a imaginação quanto por erigirem os problemas sociais como preocupação fundamental da poesia, negando sua autonomia. Compreende a poesia como “um acontecimento pessoal, o mais pessoal dos acontecimentos” - visto originar-se do próprio âmago da personalidade - , considerando-a, “primeiro que tudo, criação ingênua e mágica”. Ademais, ao ter em vista o ensaio “Europa ou o diálogo que nos falta”, presente em **Heterodoxia**, de Eduardo Lourenço, atesta o “fracasso” da tendência social em termos estéticos e críticos e julga serem alguns poemas de Adolfo Casais Monteiro a melhor realização das “aspirações da geração que já não era a sua”, pelo fato de que não perderiam de vista as necessidades específicas do poético.

Ao final, além de afirmar que “expressões como ‘formalmente belo’ ou ‘o fundo é o que mais importa’, não têm sentido [...] para a maioria dos jovens poetas

---

<sup>10</sup> TÁVOLA REDONDA. Lisboa: Contexto, 1989. Não paginado. (Edição fac-similada). As demais citações dos textos da **Távola** serão acompanhadas apenas pelo ano de publicação da edição fac-similada.

neste janeiro de 1950” (1989), aponta algumas características que norteariam os poemas da publicação, sublinhando a ausência de qualquer “intenção programática” ao inventariá-las. Elas seriam as seguintes:

a conquista do poético sem preconceitos de antigo ou de moderno, de temas ou de palavras, dentro da liberdade essencial ligada à criação e à vida da obra de arte; variedade na forma, sabendo, sobretudo, que ela existe, e desejo consciente de a dominar com beleza; inquietação social sem desgosto estético; revalorização do mito. (1989)

O segundo texto, intitulado “Lirismo ou haverá outro caminho?” e elaborado por David Mourão-Ferreira, centra-se, basicamente, na defesa do “Lirismo” como fulcro do poético: “a Poesia, além de começar por ser lírica, o volta sempre a ser, nos seus mais altos momentos; [...] são líricas não só as primeiras, mas também as melhores manifestações poéticas de um povo, de uma geração ou de um indivíduo” (1989). A fim de precisar o sentido do termo que dá título ao ensaio, parte da assertiva de Valéry de que o Lirismo é o “desenvolvimento de uma exclamação”, ampliando-a com a seguinte afirmativa: “atitude de quem se espanta, se admira ou repara – perante, ou em uma – qualquer circunstância, e tende logo a isolá-la, torná-la independente e memorável” (1989). Sua principal característica, porém, não corresponderia à natureza mesma dessas circunstâncias, mas ao “aspecto involuntário, em que momentos, circunstâncias, emoções e motivos se apresentam ao Poeta, [a]o aspecto de excepcionais que eles adquirem e, ainda, de maneira decisiva, [a]o processo como eles ulteriormente se desenvolvem” (1989).

Nessa involuntariedade, caracterizada ainda por Mourão-Ferreira como “urgente”, residiria o mistério da Poesia – mistério esse que não deve ser tratado de modo a perturbar “o processo de desenvolvimento dos motivos” e de intervir “nos aspectos técnicos ou formais”. Isso porque a valorização radical do mistério levaria a uma atitude tão falaciosa quanto a daqueles que encaram “a criação como atividade estritamente racional e deliberada”.

Sobre a possível distinção “entre um momento, a-consciente e misterioso, de imposição de motivos, e os momentos, conscientes e deliberados, do seu desenvolvimento ulterior”, afirma ser válida apenas no âmbito ensaístico, porquanto haja “simplesmente uma passagem, uma mudança, um progresso, do escuro ou do claro-escuro, para o claro” (1989). Dessa maneira, um “motivo, ao impor-se, impõe-se já com um certo tom e num certo ritmo, que determinam tudo o resto” (1989).

À face disso, acredita ser imprópria a divisão, vulgarmente difundida, entre “forma” e “fundo”, bem como a valorização de um desses elementos em detrimento do outro. Para Mourão-Ferreira

As grandes épocas do Lirismo são aquelas em que se consegue o equilíbrio, a coerência ou a proporção, entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas; são aquelas em que se atinge, entre os diversos elementos, uma correspondência harmoniosa. (1989)

O esquecimento dessa correspondência e, conseqüentemente, a ruptura dessa harmonia colocariam o Lirismo necessariamente em situação de perigo. Manifestações desse perigo haveriam ocorrido, segundo o autor, com a poesia gongórica, pela “*desproporção* na maneira complicada e exaustiva de desenvolver motivos insignificantes”, e com a “poesia de alguns pré-românticos” e a “de certos românticos de todos os tempos [...], pela sobrecarga de temas e de intenções, que não obtinham desenvolvimento adequado” (1989).

A essas situações, que equivaleriam, segundo o crítico, a “*perigos internos*”, somar-se-iam outras, “de *ordem externa*: ameaças, permanentes e geralmente aceites, de aproveitamento ilegítimo dos processos próprios do lirismo”. Utilizando-se de uma circunstância empírica (a ação humana sobre o curso de um regato), Mourão-Ferreira ilustra metaforicamente as duas posturas que caracterizariam essa ordem:

Estes perigos partem de quem, vendo e ouvindo um regato (e não sendo devidamente sensível à musicalidade da corrente; e não entendendo que a sua nascente foi espontânea e inexplicável; e sem prestar atenção ao papel, a um tempo gratuito e fundamental, que esse regato desempenha na paisagem onde está) – se decide, por ignorância ou má-vontade, a alterar-lhe o curso, a torcer-lhe o sentido ou a sobrecarregá-lo de outras águas, vindas de origens mais voluntárias e destinadas a objetivos mais concretos. (1989)

Com vistas nisso, faz a ressalva de que não tencionaria expressar, com tal formulação, “que possa ser frio ou frívolo o regato do lirismo” (1989), uma vez que essel regato “tem na sua origem, o calor humano da emoção autêntica e sem cálculo e, como fim, o inteiro e desinteressado conhecimento do homem”. Encerra o texto destacando ser “graças a essa *involuntariedade urgente* na origem e à *gratuidade fundamental* nos objetivos [...] que toda a Poesia começa por ser lírica”, além de

asseverar “que a mínima fuga, desvio ou sabotagem do Lirismo se volve em negação da própria Poesia” (1989).

Confrontando-se as principais idéias difundidas nos ensaios, torna-se patente, entre outras coisas, que ambos assumem uma postura de repúdio em face da preocupação social que fundamenta algumas produções contemporâneas, vinculadas ao neo-realismo - corrente estética que ocupa posição hegemônica no panorama literário português a partir do início da década de 40. Isso não significa, porém, que a postura de **Távola redonda** seja equivalente à de outra vertente que, três anos antes da publicação dessas folhas de poesia, já se colocava em oposição aos valores estéticos neo-realistas: o Surrealismo. Apesar de Lacerda, na abertura de seu texto, defender a necessidade da renovação e da imaginação para a existência da arte e da poesia, tais aspectos são, ao longo do ensaio, pensados juntamente com uma idéia de forma ainda atrelada aos paradigmas tradicionais. Ao desejar dominá-la com beleza, Lacerda manifesta, se bem que em latência, a “*correspondência harmoniosa*” entre “os motivos e a técnica, entre os temas e as formas”, defendida por Mourão-Ferreira, afastando-se, nesse sentido, de concepções que preconizam a ruptura de paradigmas poéticos, tais como a idéia de escrita automática, que constitui o programa surrealista.

Em termos de orientação prática, a utilização dos modelos formais fixados na tradição literária portuguesa e ocidental ocupa um lugar preponderante nos poemas veiculados pela revista, a ponto de Fernando J. B. Martinho, em seu estudo acerca das principais tendências da poesia na década de 50, considerar a regularidade “no plano da forma da expressão” como um dos principais elementos de seu sociocódigo<sup>11</sup>. Martinho enumera, inclusive, os procedimentos que tornariam patente a importância dada ao princípio da regularidade: preferência pelas estrofes isométricas, paralelismos, repetições e recurso freqüente à rima, consoante ou toante<sup>12</sup>.

A isso já havia atentado João Gaspar Simões ao afirmar que as composições da **Távola** estariam

Na esteira de Fernando Pessoa ele-mesmo, a expressão menos revolucionária da poesia do mestre de **Mensagem**, e integrando-se,

---

<sup>11</sup> MARTINHO, 1996, p. 115. O autor utiliza o termo “sociocódigo” com base nas considerações de FOKKEMA, Douwe. **História literária – modernismo e pós-modernismo**. Lisboa: Veja, [1988].

<sup>12</sup> Id., p. 120.



portanto, na feição que no **Orpheu** adquirira contornos clássicos e na **Presença** se exprimia através dos poetas da feição tradicional [...].<sup>13</sup>

Com essa observação, Simões toca igualmente em outro aspecto que Fernando Martinho arrola entre os elementos norteadores da poesia da **Távola**: o diálogo intertextual com a tradição literária ocidental e portuguesa, que se daria tanto no “plano da forma da expressão”, como se mencionou, quanto no “plano da forma do conteúdo”<sup>14</sup>. Essa tradição, em termos de cultura portuguesa, não estaria limitada apenas ao âmbito erudito, passando também pelo folclore, como indica a utilização de formas populares, tais como a cantiga-de-roda, a xácara e o rimance.

No que tange ao diálogo das composições da revista com a obra de Fernando Pessoa, Fernando Martinho<sup>15</sup> irá dizer, em estudo em que observa a influência do autor de **Mensagem** na poesia da primeira metade do século XX, que os poemas da **Távola** retomariam não só o tradicionalismo formal presente na produção do ortônimo, como observa Simões, mas também, algumas vezes, aquele que se apresenta nos poemas do heterônimo Ricardo Reis. Haveria, contudo, certa divergência entre a atmosfera presente nas peças da **Távola** e nas composições desse heterônimo, porquanto os textos, por exemplo, de Miguel de Castro – em que a sombra de Reis far-se-ia, segundo Martinho, mais evidente - seriam perpassados igualmente por uma imagística simbolista e decadente<sup>16</sup>.

Quanto à ligação da revista ao movimento de **Presença** - tendência estética preponderante no quadro literário português ao longo dos anos 30 do século passado -, a maior parte dos estudiosos que sobre **Távola** têm se debruçado afirma ser essa aproximação mais estreita do que a observada por Simões, que se limita apenas à paridade no uso de procedimentos formais. Tanto para Martinho quanto para Jayme Ferreira Bueno<sup>17</sup>, autor do único estudo dedicado exclusivamente à revista, poder-se-ia observar uma proximidade entre as referidas publicações desde os ideais expostos nos ensaios até a postura assumida pelos sujeitos das peças

<sup>13</sup> SIMÕES, João Gaspar. **História da poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959. p. 774.

<sup>14</sup> O levantamento dos principais temas e motivos evocados na poesia da **Távola**, efetuado por Marília Regina Brito, evidencia a preponderância de imagens da tradição grego-latina nos poemas elaborados por Mourão-Ferreira. Cf. BRITO, Marília Regina. **O amor em David Mourão-Ferreira: da vida à poesia**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2002.

<sup>15</sup> MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

<sup>16</sup> Id., p. 114.

<sup>17</sup> BUENO, Jayme Ferreira. **Távola redonda: uma experiência lírica**. Curitiba: EDUCA, 1983.

poemáticas. Segundo Bueno, o conceito de autenticidade, referido de maneira direta por Alberto de Lacerda e de maneira indireta por David Mourão-Ferreira, já estaria latente na idéia de “literatura viva”, defendida por José Régio, um dos principais críticos e poetas da **Presença**. Para Fernando Martinho, tanto o centramento no “eu”<sup>18</sup>, perceptível nas composições da revista, quanto a relevância dada à solidão, enquanto meio propiciador da “revelação do ‘Poeta’ a si mesmo”<sup>19</sup>, também teriam suas raízes na postura estética presencista.

Os mesmos autores apontam, contudo, algumas dissonâncias no concernente à tomada de posição dos periódicos. Para Martinho, não se faria presente na poesia de **Távola** a confissão, o desnudamento do eu, a abertura da alma que caracterizam as composições presencistas. Os sujeitos poéticos manifestos nas peças elaboradas pelos tavoleiros tenderiam, contrariamente, “ao ‘silêncio’, à preservação do que há de ‘segredo’ em ‘cada verso’ ou à dissimulação”<sup>20</sup>. Bueno parece atentar para o mesmo aspecto ao dizer que a idéia de autenticidade, erigida por ele como o fulcro da proposta teórico-poética dedutível dos ensaios aqui referidos, apresentar-se-ia esvaziada do sentimentalismo e do confessionalismo atrelados ao princípio da sinceridade, defendido pela **Presença** juntamente com o conceito de originalidade.

Quanto à visão do mundo que perpassaria os poemas da **Távola**, Fernando Martinho observa que a gazeta poética, ao contrário das produções neo-realistas, cuja postura se baseia em ideais de confiança e de esperança em face do devir, assumiria uma visão calcada no ceticismo em relação aos projetos coletivos e na descrença relativamente ao futuro. A manifestação dessa postura dar-se-ia, o mais das vezes, pela idéia de inanidade da ação que se depreende da atitude resignada assumida pelos sujeitos dos poemas da gazeta poética. Em alguns casos, inclusive, esse sentimento de inutilidade desembocaria, segundo o crítico, em uma consciência do nada. Assim, tendo em vista a denominação que Maria da Glória Padrão utiliza para classificar o movimento neo-realista - “geração da euforia” -, o

---

<sup>18</sup> Martinho não quer dizer, com isso, que a poesia de **Távola** não manifestaria nenhuma “inquietação social”. Para o crítico a inquietação manifestada na gazeta assumiria uma feição diferente do que se apresenta nas produções neo-realistas, uma vez que “abrange toda a espécie humana e não apenas as camadas vítimas das desigualdades sociais” (MARTINHO, 1996, p. 117). É certamente com vistas nisso que Fernando Guimarães afirma haver entre **Távola redonda** e **Árvore** – periódico surgido em 195, que busca conciliar os valores neo-realistas com as tendências estéticas européias - um “denominador comum de inspiração humanista [...] conquanto tenha sido perspectivado a partir de pressupostos diferentes”. Cf. GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, Modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004. p. 146 (nota 8)

<sup>19</sup> MARTINHO, 1996, p. 117.

<sup>20</sup> Id., p. 118.

crítico cognomina **Távola redonda** de geração *disfórica*, por sua visão pessimista da realidade<sup>21</sup>.

Vistos até aqui os principais elementos que caracterizam a postura estética de **Távola redonda**, caberia finalizar essa breve apresentação da revista, atentando-se para a maneira como ela tem sido considerada em relação ao panorama da poesia portuguesa do século XX. Sobre esse aspecto, é possível afirmar que a gazeta poética tem suscitado posições divergentes. Para Ernesto Manuel de Melo e Castro, em estudo em que aborda os movimentos de vanguarda na lírica portuguesa dos novecentos<sup>22</sup>, **Távola redonda**, ao assumir a teoria da neutralidade da arte defendida por **Presença**, faria apenas a manutenção do bipolarismo que dominava a “pacóvia vida cultural de Lisboa”<sup>23</sup>. Ficaria a cargo do movimento surrealista e de **Árvore** a integração ativa da poesia portuguesa nas tendências européias contemporâneas.

Contrariamente a esse poeta e crítico português, Beatriz Berrini, em ensaio publicado na revista **Colóquio Letras** e intitulado “A importância de ser **Távola redonda**”<sup>24</sup>, manifestará uma posição favorável à revista, afirmando que, “no concerto poético da década de 50, o instrumento que primeiro e melhor se fez ouvir, e por mais tempo, o que efetivamente representou as múltiplas tonalidades expressivas daquela geração [...], é sem dúvida **Távola redonda**”<sup>25</sup>. A postura da autora baseia-se no fato de que, para ela, não haveria diferenças consideráveis entre as composições da **Távola** e as de **Árvore**, na medida em que, por um lado, eram, muitas vezes, realizações dos mesmos poetas e, por outro, apresentavam-se, ambas, dentro dos moldes tradicionais.

Berrini arrola, ainda, outros aspectos que justificariam sua postura: a assunção da revista como exclusivamente periódica; sua inserção na linha evolutiva do lirismo português ao aproximar-se dos valores estéticos de **Presença**; o acolhimento dado a poetas das mais variadas ideologias e tendências; a valorização da produção feminina poética e ensaística; e, por fim, a presença de colaboradores brasileiros, consagrados ou não, e de um desconhecido poeta africano.

<sup>21</sup> MARTINHO, 1996, p. 116.

<sup>22</sup> MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. **Vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

<sup>23</sup> Id., p. 65-66.

<sup>24</sup> BERRINI, 1985.

<sup>25</sup> Id., p. 15-16.

A maior parte dos críticos que se posiciona a respeito da revista parece assumir, contudo, postura semelhante a de Melo e Castro. Para Guimarães<sup>26</sup>, em ensaio em que elabora uma revisão da poesia portuguesa contemporânea, os poetas da **Távola**, ao regressarem à tradição do lirismo, acabariam, por vezes, “enredando-se [...] numa versificação e numa imagística que as gerações anteriores tinham já alcançado ou deixado adivinhar [...]”<sup>27</sup>.

Mais atualmente, Fernando Martinho<sup>28</sup> manifesta uma avaliação afim a que se apresenta no texto de Guimarães. Conquanto modalize sua posição, reservando-a apenas aos poetas menores que integravam a gazeta poética, o autor também considera que o tradicionalismo (ou “classicismo”, como ele denomina) da **Távola** “nem sempre significa a integração numa tradição viva como se pretendeu, correspondendo antes [...] ao empalhamento dessa mesma tradição”<sup>29</sup>.

Poder-se-ia dizer, em face disso, que a polêmica em torno do lugar de **Távola redonda** no panorama da poesia portuguesa do século XX reside basicamente no fato de compreender a modernidade em poesia mais em termos de equilíbrio, de thesaurus, do que de ruptura<sup>30</sup>. Resta saber, agora, se semelhante polêmica se estende também à poesia de David Mourão-Ferreira.

## 1.2 Herança clássica na poesia davidiana: os juízos da crítica

*Parecerá “medido” a quem não conhecer a sua íntima  
desmesura.*

(David Mourão-Ferreira, **Jogo de Espelhos**)

Considerado um dos mais significativos poetas revelados por **Távola redonda**, David Mourão-Ferreira perpetua, de certo modo, o ideal estético dessas folhas de poesia ao demonstrar preferência tanto pela utilização de recursos formais e estilísticos fixados tradicionalmente quanto pelo diálogo com a herança clássica, no concernente ao imaginário da cultura greco-latina. Tal como ocorre em relação à gazeta poética, essas escolhas parecem ocasionar certa polêmica no respeitante à

<sup>26</sup> GUIMARÃES, Fernando. Revisão da moderna poesia portuguesa. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 1, p. 34-44, mar. 1971.

<sup>27</sup> Id., p. 41.

<sup>28</sup> MARTINHO, 1991.

<sup>29</sup> Id., p. 113.

<sup>30</sup> MARTINHO, 1996, p. 103

singularidade de tal produção e, conseqüentemente, à sua importância no panorama da poesia portuguesa contemporânea.

Conquanto não se apresente de maneira explícita, a referida polêmica é indiciada pela preocupação de alguns estudos em rebater a idéia de que a retomada desses aspectos dar-se-ia arbitrariamente, como simples elementos ornamentais, sem nenhuma relação orgânica com a esfera semântica. Diferentemente das primeiras recensões sobre o assunto, que o abordam de modo meramente constativo e apologético, esses estudos, surgidos a partir da década de 1970, defendem a necessidade de se observar os referidos procedimentos enquanto atualização que responde a uma sensibilidade estética e a uma visão do mundo fundamentalmente contemporâneas.

O primeiro a tecer considerações nesse sentido - sem contudo, dar indícios da polêmica que cerca a poesia de Mourão-ferreira - é Fernando Guimarães, em ensaio em que estabelece um panorama da poesia portuguesa do século XX<sup>31</sup>. Após dar a conhecer sua postura em relação à **Távola redonda**, mencionada anteriormente, o crítico faz algumas ressalvas acerca da obra individual de dois dos principais componentes da revista: Alberto de Lacerda e David Mourão-Ferreira. Para Guimarães, as composições desses poetas apresentariam outras preocupações afora o regresso à "tradição do lirismo", sendo a do último caracterizada "por uma metaforização bem contida num mundo imaginário em que as tradições culturais e os mitos clássicos se cruzam com as fronteiras de um quotidiano não abandonado"<sup>32</sup>.

Postura mais incisiva assumirá Vasco Graça Moura, primeiro crítico a dedicar um livro de ensaios à poesia do autor de **Matura idade**. Em *O Amor e o Ocidente*, último ensaio de **David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros**<sup>33</sup>, o crítico afirma, ao tratar de algumas apreciações que se detêm nos aspectos formais dos poemas de Mourão-Ferreira<sup>34</sup>, que essas, apesar de sua propriedade, dão margem a juízos depreciativos, baseados "numa idéia de 'formalismo' empobrecida e distorcida"<sup>35</sup>, haja vista seu caráter mais descritivo que interpretativo. Realizar levantamentos com

<sup>31</sup> GUIMARÃES, 1971.

<sup>32</sup> Id., p. 41.

<sup>33</sup> MOURA, Vasco Graça. **David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros**. Porto: Brasília, 1978.

<sup>34</sup> a saber, a recensão crítica de Oscar Lopes ao livro **Do tempo ao coração**, publicada no jornal **O Comércio do Porto**, de 27 de junho de 1967, e ao ensaio *David Mourão-Ferreira, mestre de poesia*, elaborado por Gastão Cruz e publicado em **A poesia portuguesa hoje**, em 1973.

<sup>35</sup> MOURA, 1978, p. 66.

certa superficialidade de catálogo faria esquecer, segundo Graça Moura, que os recursos formais devem ser entendidos “como necessidade imposta pela complexa matéria a que se aplicam”, gerando o risco de se confundir “grande poesia com a *fadeur* do virtuosismo de academia”.

Especificamente em relação às imagens da cultura greco-latina, Graça Moura se utiliza da ressalva estabelecida por Fernando Guimarães, afirmando que a herança clássica funcionaria tanto como modo de “mitificar um discurso desmitificante” quanto como “*projeto* moderno”<sup>36</sup>, já que as imagens de que se constitui não correspondem a “cômodas metáforas”, mas exprimem “as inquietantes relações do que somos com o que nos rodeia”<sup>37</sup>. O crítico considera que os poemas do autor de **A secreta viagem** empreenderiam um diálogo com o patrimônio cultural greco-latino, uma “ansiosa interrogação especular”<sup>38</sup> que utilizaria a tradição como contraponto à sensibilidade estética do sujeito contemporâneo. Nesse sentido, Mourão-Ferreira tornaria os elementos da herança clássica “*modernamente atuantes*” em suas composições, “descobrimos-lhes relações novas, dando-lhes um sentido *novo* pelo uso criador que deles é feito”<sup>39</sup>.

Ainda que Graça Moura não demonstre sua proposta de leitura, já que atenta, nos três primeiros ensaios, apenas para os aspectos temáticos da poesia do autor em questão, o crítico fornece um importante subsídio no respeitante à compreensão do nível estrutural dos poemas, na medida em que apresenta determinada assertiva que parece ser a raiz das posições estabelecidas posteriormente. Trata-se da afirmação utilizada para fundamentar a idéia de que a obra poética do autor comporia uma resposta positiva à questão empreendida pelo próprio Mourão-Ferreira sobre uma possível unidade Européia. Para Graça Moura, tal poesia permitiria observar, tanto no que respeita à sua relação com a cultura européia, quanto no que se refere aos níveis estilístico e lingüístico, a idéia de que “o progresso não consiste em encontrar a síntese das antinomias, mas o seu equilíbrio, incessantemente instável e variável [...] o qual não nasce de uma síntese entre dois termos, mas da sua ação recíproca”<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Id., p. 62.

<sup>37</sup> Id., p. 61.

<sup>38</sup> Id., p. 71.

<sup>39</sup> Id., p. 61.

<sup>40</sup> MOURA, 1978, p. 58.

Dois anos após a publicação do estudo de Graça Moura, José Martins Garcia<sup>41</sup> lança um livro de ensaios que compreende toda a produção de Mourão-Ferreira (poesia, ficção – narrativa e drama –, ensaio e crônica) até o início do decênio. No primeiro ensaio do capítulo referente à poesia, intitulado “A poesia do poético”, o crítico demonstra também a intenção de rebater certo juízo sobre ela - no caso, a avaliação feita por Jorge de Sena em uma nota aos poemas selecionados para a 3ª série de **Líricas Portuguesas**.

Para Sena, ainda que Mourão-Ferreira possua “uma mestria técnica e uma desenvoltura irônica” que destacam sua poesia, “tradicionalisticamente erótica”, “pelo fino sentido de uma modernidade discreta, em que o cotidiano e a fantasia se equilibram numa grande segurança de tom”, o poeta não apresenta uma personalidade tão “vincada” quanto a de Antônio Manuel Couto Viana ou de Fernanda Botelho, seus companheiros de *Távola*<sup>42</sup>. Segundo Garcia, o fato de Sena qualificar a fase inicial da poesia de Mourão-Ferreira por meio de um aspecto que pertence mais ao âmbito das relações humanas (personalidade “vincada” = personalidade inconfundível), do que dos estudos literários, seria indício de uma “crise mimética”<sup>43</sup> ainda latente na vida social e cultural portuguesa, cujo esforço estaria em apagar a “*diferença específica*” de cada poeta através da imposição do “*ser como*”, do nivelamento. Considerando de antemão que todo o escritor é inconfundível e que, por isso, essa categoria não seria pertinente para se definir a especificidade do objeto literário, o crítico passa a defender a idéia de que a compreensão plena da poesia de Mourão-Ferreira dependeria de uma “avaliação da especificidade que o poético assume ao longo da sua obra”<sup>44</sup>.

Essa avaliação, contudo, não corresponderia apenas à enumeração exaustiva de recursos estilísticos presentes nas composições, mas deveria também compreender as implicações semânticas desses recursos. Nesse sentido, considera acertadas as afirmações de Vasco Graça Moura sobre as recensões críticas de Óscar Lopes e Gastão Cruz, atestando que Moura desfaria em seu ensaio um duplo equívoco: “por um lado, o de que a ‘maestria técnica’ seria incompatível com a

---

<sup>41</sup> GARCIA, José Martins. **David Mourão-Ferreira: a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1980.

<sup>42</sup> SENA, Jorge de. **Líricas portuguesas**. 3ª série. Lisboa: Portugalíia, 1958 *apud* GARCIA, 1980, p. 45.

<sup>43</sup> O termo é utilizado com base em GIRARD, René. **Des choses cachées depuis la fondation du monde**. Paris: Grasset, 1978.

<sup>44</sup> GARCIA, op. cit., p. 56.

‘personalidade’ poética inconfundível (ou ‘vincada’); por outro lado, o de que a ‘maestria técnica’ bastaria para guindar um autor aos cumes da poesia”<sup>45</sup>.

Na seqüência do ensaio, o crítico procura demonstrar seu ponto de vista, estabelecendo uma leitura baseada na idéia de que haveria, na poesia do autor de **Infinito pessoal**, uma “regularidade entre a estrutura semântica de base e a ordenação rítmica em superfície”<sup>46</sup>, que assenta sobre o número quatro. Para Garcia, as composições do escritor residiriam sob uma “estrutura basilar de modelo quiasmático”<sup>47</sup>, proveniente da expansão de um núcleo dual, dedutível da esfera semântica: eu/outrem, ser/não-ser, espaço *figé*/tempo devorador etc. Ao mesmo tempo, o crítico observa, por meio da análise do poema “A secreta viagem”, que o ritmo dos versos repousa sobre quatro acentos, o que redobraría a estrutura basilar que dele se depreende.

Nesse sentido, pode-se dizer que Garcia desenvolve um aspecto que se encontrava em latência nas considerações de Graça Moura. Conquanto não mencione seu débito para com ele, o crítico somente torna plausível a idéia de uma estrutura em quiasmo tendo por horizonte as oposições já observadas por Graça Moura.

No ano seguinte, Eugénio Lisboa<sup>48</sup> manifesta posição semelhante à dos autores acima referidos. Em ensaio intitulado “Uma claridade de sombras e de luzes: a **Obra poética** de David Mourão-Ferreira”, o crítico pondera que “a solaridade, a precisão, a harmonia, o saber poético [...], do ponto de vista oficial, [e] a [...] clareza” dedutíveis da poesia do autor de **Infinito pessoal** acabariam servindo de “pretexto para que uma certa crítica o situe na categoria de poeta tradicionalizante, assim lhe reduzindo o teor de modernidade para índice discreto”<sup>49</sup>.

Para Lisboa, contudo, a “clareza” e a “pureza” geralmente atribuídas às composições de Mourão-Ferreira seriam ilusórias, na medida em que haveria um contraponto entre o “facial tranqüilo” gerado pela forma e a profundidade inquietante observável no âmbito do conteúdo. Tal espessura residiria na dicotomia “mistério/luz ou, preferindo-se, claridade/obscuridade” que perpassa a poesia do autor de **Órfico**

---

<sup>45</sup> GARCIA, 1980, p. 57.

<sup>46</sup> Id., p. 65.

<sup>47</sup> Id., p. 58

<sup>48</sup> LISBOA, Eugénio. Uma claridade de sombras e de luzes: a “Obra poética” de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 61, p. 60-62, mai. 1981.

<sup>49</sup> LISBOA, 1981, p. 61.



**ofício** e que não corresponde a “uma inequívoca antítese porque é a própria luz que [...] se revela misteriosa e, portanto, de algum modo obscura”<sup>50</sup>.

O crítico ressalta que esse deslizar de claro-escuro observado por ele nos poemas de Mourão-Ferreira se faria presente nas considerações de Vasco Graça Moura. Se bem que Graça Moura não se refira de modo específico ao aspecto referido, haja vista estar abordando uma questão mais geral, o crítico já atentaria para ele, ao mencionar a existência de um “equilíbrio, incessantemente instável e variável”, proveniente “não da síntese entre dois termos, mas de sua ação recíproca”<sup>51</sup>.

Com vistas aos apontamentos de Eugénio Lisboa, pode-se dizer que o crítico aborda um elemento para o qual não atenta Garcia, apesar de, tal como aquele, estabelecer suas posições na esteira da postura assumida por Graça Moura. Esse elemento corresponde à oposição - aparente, segundo Lisboa - entre a “clareza” decorrente da regularidade formal e a “obscuridade” oriunda das antinomias.

Em ensaio publicado também na revista **Colóquio Letras**, Fernando Pinto do Amaral<sup>52</sup> aborda, já no primeiro parágrafo, a problemática em questão. Com o intuito de corrigir a pejorativa designação de “clássica” atribuída à poesia de Mourão-Ferreira, o crítico considera que o engano provém de uma errônea avaliação de certos recursos retóricos nela presentes, os quais, a seu ver, seriam suas qualidades estilísticas. Isso porque, segundo Amaral, a recorrência de rimas toantes, bem como a persistência de certas metáforas, por exemplo, não destitui essa poesia de uma capacidade de “emocionar ou surpreender”, ou seja, não faz restar do seu contato apenas uma “veneração intelectual”, mas indicia “uma consciência estética e um *efeito de depuração verbal* que lhe conferem um profundo equilíbrio”<sup>53</sup>, aproximando-a dos preceitos de Valéry sobre a literatura.

No entanto, as composições de Mourão-Ferreira não se caracterizam, como se poderia pensar, por uma polaridade entre escrita “pura” e outra “manchada de sinais do mundo ou corrompida pelas paixões dos homens”, na medida em que, como afirma Valéry, “todo o classicismo supõe um romantismo anterior” (apud AMARAL, 1989, p. 61), ou seja, na medida em que são constituídas pelos dois

---

<sup>50</sup> Id., p. 60.

<sup>51</sup> Id., p. 58.

<sup>52</sup> AMARAL, Fernando Pinto do. A poesia de David Mourão-Ferreira: um percurso “do tempo ao coração”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 107, p. 60-61, jan./fev. 1989.

<sup>53</sup> AMARAL, 1989, p. 61.

aspectos em igual medida. Nesse sentido, o equilíbrio alcançado por essa poesia não seria, em absoluto, algo estático, mas, ao contrário, dotado de um caráter dinâmico, “instável e sempre em movimento, gerador de complexos campos magnéticos” (p. 61-62), o que o torna elemento fundamental para a compreensão da obra do poeta. Iria ao encontro dessa proposição uma assertiva apresentada pelo próprio autor de **A secreta viagem** em “decálogo” aplicado à sua obra em prosa e estendida por Amaral à sua poesia: “Escrever sempre em estado de sonho. / Reescrever sempre em estado de vigília” (apud AMARAL, 1989, p. 61).

No decorrer do ensaio, essa idéia de equilíbrio dinâmico torna-se equivalente à que se apresenta no estudo de Lisboa. Isso porque à dicotomia sonho/vigília o autor acrescenta as oposições cativo/ liberdade, água/ fogo, eterno/ efêmero, uno/ múltiplo, afirmando que elas, tal como a primeira, não chegam a se resolver.

Mais atualmente, dois estudiosos voltam a tratar da presença da herança clássica na poesia de Mourão-Ferreira. José Ribeiro Ferreira é o primeiro a retomá-la, comentando, em três artigos<sup>54</sup>, a alusão a figuras ou temas da cultura greco-latina que se apresentam na poesia do autor de **A secreta viagem**<sup>55</sup>. A abordagem do crítico, contudo, limita-se a observar a modulação da figura ou da temática nas peças de maneira isolada, não estabelecendo relação com a forma poemática em que se apresenta o poema, nem com a obra na qual a peça está inserida.

Em ensaio publicado na revista **Colóquio Letras**, Maria Helena da Rocha Pereira<sup>56</sup>, com base na idéia, defendida pelo próprio Mourão-Ferreira em prefácio a **Imagens da poesia européia**<sup>57</sup>, de que haveria uma “dialética entre o antigo e o novo em que se move o legado poético europeu”<sup>58</sup>, aborda as composições do escritor que a tornariam evidente. Das considerações da autora, depreendem-se maneiras distintas de realização dessa permanência da herança clássica na poesia de Mourão-Ferreira.

---

<sup>54</sup> FERREIRA, José Ribeiro. Permanência da cultura clássica: Apolo e Dionísio na poesia portuguesa contemporânea. **Máthesis**, Viseu, n. 3, p. 43-63, 1994.; Id. O mito de Ulisses em dois poemas de David Mourão-Ferreira. **Boletim de estudos clássicos**, n. 24.; Id. O tema do labirinto em David Mourão-Ferreira e em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Boletim de estudos clássicos**, n. 25.

<sup>55</sup> A saber, a alusão às figuras de Ulisses e Apolo e ao tema do labirinto.

<sup>56</sup> PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Permanência clássica na poesia de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 231-246, jul. /dez. 1997b.

<sup>57</sup> O livro reúne parte das palestras e traduções apresentadas em programa televisivo de mesmo nome.

<sup>58</sup> PEREIRA, op. cit., p. 235.

A primeira refere-se, basicamente, a uma “atualização irônica de velhos mitos”, apontando, assim, para uma confrontação entre mundo antigo e contemporaneidade. Exemplos patentes desse procedimento seriam “Canto secular”, de **Os quatro cantos do tempo**, e **In memoriam memoriae**, que ela julga “especialmente significativas no conjunto da obra – e, talvez por isso mesmo das mais difíceis de interpretar”<sup>59</sup>. Isso porque, admitindo a contigüidade observada por João Palma-Ferreira<sup>60</sup> entre os textos, Pereira considera que se daria, em ambos, a preparação e o desenvolvimento de “um *topos* eminentemente moderno [a idéia de destruição total, de fim apocalíptico] [...] a partir de um tema liminarmente clássico”<sup>61</sup>. Poderiam ainda ser relacionados a esse modo de recuperação da cultura greco-latina, com algumas diferenças em relação aos textos acima referidos, “Os cavalos”, também de **Os quatro cantos do tempo**, e “Teseu, ao telefone”, de **Infinito pessoal**.

A segunda residiria na irrupção do elemento clássico “num contexto aparentemente oposto”<sup>62</sup>. Nesse caso, o aspecto recuperado é, muitas vezes, aludido de forma direta apenas no título do poema, ficando sugerido, ao longo do texto, pelo “emprego metafórico de palavras que convocam na memória do leitor a história tradicional”. O poema “Penélope”, de **Os quatro cantos do tempo**, tornaria flagrante essa outra possibilidade de se recuperar a herança clássica.

A exploração dos temas e histórias da mitologia greco-latina de maneira mais afim ao texto de origem constituir-se-ia em um terceiro modo de dialogar com essa tradição. O poema “Ulisses a Nausícaa” tornar-se-ia exemplar desse procedimento, uma vez que nele são recuperados de maneira clara os dados presentes no canto VI d’**A Odisséia**.

Uma última possibilidade de alusão à cultura da Antiguidade Clássica na poesia de David Mourão-Ferreira diria respeito aos poemas que figuram o deslocamento do sujeito lírico pelos lugares onde ela floresceu. “Itinerário grego”, de **Do tempo ao coração**, e a seção “Os lúcidos lugares”, de **Órfico ofício**, tornariam evidente tal possibilidade, sendo considerados pela crítica, inclusive, como representação poética das viagens realizadas pelo autor a tais lugares.

---

<sup>59</sup> id., p. 231.

<sup>60</sup> PALMA-FERREIRA. Quatro relances sobre o itinerário poético de David Mourão-Ferreira. In: **Pretérito imperfeito**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

<sup>61</sup> PEREIRA, op. cit., p. 235.

<sup>62</sup> Id., p. 236

Com essa sistematização, Pereira parece dar conta das diferentes maneiras como os elementos da tradição clássica são figurados nas composições do autor de **Infinito pessoal**. A única ressalva a ser feita em relação aos apontamentos da crítica diz respeito ao fato de ela abordar isoladamente “canto secular”, última parte de **Os quatro cantos do tempo**, fazendo parecer que apenas esse momento do livro apresenta “raízes clássicas bem profundas”<sup>63</sup>. Isso porque, como se procurará demonstrar em momento oportuno, o poema parece ser a culminância de um percurso que apresenta pontos de contato com um mito que é praticamente silenciado ao longo da obra: o mito de Orfeu.

---

<sup>63</sup> PEREIRA, 1997, p. 231.

## 2 OS QUATRO CANTOS DO TEMPO: ASPECTOS DA OBRA

Terceiro livro de versos de David Mourão-Ferreira, **Os quatro cantos do tempo**<sup>64</sup> é composto por quarenta e quatro peças poemáticas, dispostas em cinco partes. As quatro primeiras, designadas pelo vocábulo “Canto”, acompanhado por algarismos romanos que indicam sua posição no livro, apresentam, respectivamente, onze, nove, doze e onze poemas; a última, intitulada “Canto secular”, é constituída, diferentemente, apenas por uma única peça.

Essa disparidade presente na distribuição das peças acentua-se no concernente aos tipos poemáticos que a elas dão forma. Sua procedência, que vai do popular ao erudito, passando pelo **versilibrismo**, faz coexistirem no livro tanto poemas elaborados a partir de modelos fixados tradicionalmente - tais como o soneto, a alba, a balada, o romance – quanto textos que se caracterizam por uma liberdade em sua elaboração e que apresentam, algumas vezes, uma disposição gráfica dotada de caráter funcional, semelhante ao que pode ser observado no experimentalismo de vanguarda.

Variedade similar encontra-se nos metros e combinações métricas utilizadas na elaboração dos versos. Do alexandrino ao trissílabo, comparecem com maior freqüência o decassílabo, seguido do redondilho maior e do octassílabo. Isso marca uma oscilação entre as heranças popular e erudita, já observada no aspecto supracitado, a qual pode ser identificada ainda nas rimas externas, presentes na quase totalidade dos poemas, uma vez que ora são toantes ora, consoantes.

A ausência de uniformidade que caracteriza a distribuição e as escolhas formais não significa, contudo, que o livro não apresente um princípio unificador. Este é sugerido pela designação das quatro partes iniciais, que responde diretamente ao título da obra, bem como por certa homologia existente no número de peças que compõem cada uma delas. Nesse sentido, pode-se supor, na esteira das considerações de Fernando J. B. Martinho<sup>65</sup>, que o livro se estrutura mais propriamente em um Poema dividido em quatro cantos (e encerrado por um epílogo), do que em uma mera reunião de poemas. Contribuem para essa leitura as reflexões do próprio autor acerca de sua produção poética, expressas em entrevista

---

<sup>64</sup> MOURÃO-FERREIRA, David. **Obra poética (1948-1988)**. Lisboa: Presença, 1997. p. 85-149.

<sup>65</sup> MARTINHO, 1996. p. 150.

concedida a Graziana Somai: “Em geral, um livro de poesia não é para mim um amontoado, uma soma de poemas: tem de ter uma estrutura, ou, dizendo doutra maneira, tem de ser um organismo em que as diversas composições respondam umas às outras”<sup>66</sup>.

Reforça ainda tal hipótese a ocorrência, em cada um dos quatro primeiros cantos, de um poema igualmente constituído por quatro textos – o que aumenta o número total de peças para cinqüenta e seis. Isso porque o redobramento da organização macrotextual em âmbito microtextual, ao indicar uma simetria entre diferentes níveis, permite deduzir a existência de um carácter meditado na elaboração do livro.

Fornece subsídio ao estabelecimento de sentidos possíveis para o aspecto organizacional da obra a presença, na abertura de cada “Canto”, de um poema cujo título refere, uma a uma, as estações do ano. Apesar de não concretizarem a função de dedicatória ou de invocação sugerida pelo uso, em seus títulos, de combinação ou de crase entre a preposição “a” e um artigo definido, esses poemas acabam por “indiciar a atmosfera dos respectivos cantos”<sup>67</sup>, prefigurando, assim, sua unidade temática.

Duas são as interpretações propostas pela crítica para a correspondência entre a divisão do livro e o modelo quaternário das estações. Elas não excluem uma à outra, podendo ser consideradas, inclusive, como intercambiáveis. A primeira é estabelecida por João Palma-Ferreira em um dos textos fundadores da crítica de **Os quatro cantos do tempo**<sup>68</sup>. O estudioso afirma que

tanto podem esses quatro *cantos* constituir uma alusão às quatro estações do ano, como pode ser o *tempo* um elemento de extração psicológica ligado ainda ao *tempo das estações*, porque a cada uma corresponderá um elemento de formação do *eu* no seio de *uma medida-tipo de tempo* agora considerado como *idade*.<sup>69</sup>

Apresentada no fragmento apenas como hipótese, a idéia de que a alusão às estações seria dotada de um carácter conotativo referente às idades, às fases da vida do homem é, depois, fundamentada a partir de uma correspondência possível entre

<sup>66</sup> MOURÃO-FERREIRA, David. “É que eu gosto de muita coisa, sabe?!”. Lisboa, mar./jul. 1993. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 145/146, p. 9-80, jul./dez. 1997. Entrevista concedida a Graziana Somai. p. 27.

<sup>67</sup> MARTINHO, 1996, p. 150

<sup>68</sup> PALMA-FERREIRA, 1974.

<sup>69</sup> Ibid., p. 106-107. (Os grifos são do autor)

o livro e o poema "Tálamo, Templo", presente no Canto II. Para o crítico, a peça, organizada igualmente em quatro momentos, anteciparia os símbolos centrais de cada canto (a saber, o fogo, a terra, o ar e a água, respectivamente), relacionando-os às quatro etapas da vida humana, materializadas nas situações evocadas pelo sujeito lírico. Destarte, a constelação simbólica apresentar-se-ia da seguinte maneira: primavera – fogo – juventude – pré-nupcialismo; verão – terra – segunda juventude – nupcialismo – procriação; outono – ar – vida adulta – saciedade – memória; inverno - água – renúncia – morte<sup>70</sup>.

Em outro momento, Palma-Ferreira detém-se mais demoradamente em cada um dos cantos, marcando outros elementos relativos ao viés temático e à feição estilística. No "Canto I", um dos aspectos mais explorados seria, segundo o crítico, o tema do desequilíbrio, figurado exemplarmente no poema "Haikai". A Primavera far-se-ia a mais "inquietante estação do ano", na medida em que "desperta e descontrola os sentidos" ao facultar a irrupção de "um fantasma que é um misto de pureza e de maldição, de equilíbrio e de desequilíbrio"<sup>71</sup>. Compreendida, inicialmente, como princípio criador, a imagem da estação passaria por metamorfoses sucessivas, transmudando-se, por fim, em "corrosão sensual", da qual se podem entrever apenas os "despojos humanos queimados pelo fogo do desejo".

Dois outros temas, segundo Palma-Ferreira, seriam ainda explorados no *Canto da Primavera*: o tema da morte e do paraíso perdido. O primeiro tornar-se-ia também fundamental para a encenação erótica que caracteriza esse canto, comparecendo exemplarmente em "Canção primaveril". O segundo, presente no que o crítico denomina "a estrutura moral da obra", tomaria forma nas idéias de renúncia e demissão figuradas em alguns poemas.

No tocante ao Canto II, o crítico não tece considerações gerais como as que estabelece para o primeiro, centrando seu comentário apenas em dois poemas: "Xácara dos campos de Elvas" e "Romance das mulheres de Lisboa no regresso das praias". Aquele, por seu caráter memorial, daria concreção à temática do passado, estabelecendo também uma união "[d]a infância e [d]a telemaquia à juventude", o que permitiria considerá-lo o verdadeiro fechamento do ciclo "Tálamo, templo". O outro, poema crepuscular semelhante a "O sentimento de um ocidental", de Cesário Verde, daria relevo ao "caráter profundamente figurativo e dramático da poesia de

<sup>70</sup> PALMA-FERREIRA, 1974, p. 108.

<sup>71</sup> Ibid., p. 107.

David Mourão-Ferreira, que sabe explorar, em alguns poemas, a sugestão mímica do quadro de ballet”<sup>72</sup>

Em relação ao “Canto III”, o crítico retorna às considerações de ordem geral, afirmando que nele se estabeleceria o “penúltimo passo no progresso da derrota humana, um quase ‘ocaso’ dos sentidos”<sup>73</sup>, sugerido, desde a abertura, pelo poema “Ao Outono”. Dessa maneira, perpassaria o canto “um sabor vagamente decadentista”, indiciado principalmente pelo caráter dominante que assume o tema da morte, fazendo diminuir as incursões na temática amorosa.

*Canto da água*, o “Canto IV” veicularia, segundo o crítico, os melhores poemas da lírica davidiana até aquele momento. No respeitante às temáticas, figurariam o já referido tema do paraíso perdido e da renúncia em “Anjo descido ao mar” e “Os cavalos”, bem como o tema do apocalipsismo em “Bombardeiro no crepúsculo” e em “Grinalda para o próximo terramoto de Lisboa”.

Alguns elementos dessa leitura podem ser, contudo, postos em causa. Com relação ao paralelo estabelecido entre a peça e a estrutura da obra, parece evidente que a primeira não dá concreção, em suas partes, à totalidade de situações vivenciais e de “símbolos” enumerados por Palma-Ferreira para as unidades macrotextuais. Quanto à sistematização dessas macrounidades, observa-se que as peças dos três primeiros cantos não apresentam elementos suficientes que permitam considerá-las sintetizadas pelos “símbolos” do fogo, da terra e do ar, como ocorre no “Canto IV”, em relação ao da água. Outrossim, alguns dos elementos apresentados no esquema inicial não são retomados e desenvolvidos no comentário reservado a cada canto, o que gera algumas incongruências, como a observada em relação à predominância da temática da morte, que, no esquema, ocorreria no Canto IV e, no comentário, caracterizaria o Canto III.

Apesar disso, importa assinalar a pertinência do sentido metafórico proposto para a alusão às estações, o qual é retomado, inclusive, por outros críticos, tais como o já citado Fernando Martinho e Maria de Fátima Marinho<sup>74</sup>. Esta irá defender a hipótese de que os quatro primeiros livros do autor poderiam ser igualmente lidos a partir dessas quatro idades, figuradas diretamente no modelo quaternário das estações trazido à cena pela obra em questão. Para tanto, elabora também uma

<sup>72</sup> PALMA-FERREIRA, 1974, p. 109.

<sup>73</sup> Ibid., p. 109.

<sup>74</sup> MARINHO, Maria de Fátima. O mito do eterno retorno na poesia de David Mourão-Ferreira. In: \_\_\_\_\_. **A poesia portuguesa nos meados do século XX**. Lisboa: Caminho, 1989, p. 195-200.



sistematização com o objetivo de definir os aspectos que caracterizariam cada uma dessas etapas existenciais.

Ademais, é Maria de Fátima Marinho quem estabelece a segunda possibilidade de compreensão para o aspecto discutido. Conforme a crítica, a alusão às estações estaria relacionada ainda a um elemento que perpassaria a totalidade da produção lírica de David Mourão-Ferreira, tornando-se patente em **Os quatro cantos do tempo**: o mito do eterno retorno. Ao ter como cerne uma imagem cíclica do tempo, em que se estabelece a idéia de renovação periódica da vida, o mito possibilitaria ultrapassar, pela vitória contra o envelhecimento e a morte, a angústia e o desespero existenciais resultantes da visão linear de tempo<sup>75</sup>.

Interpretação semelhante elaboram também Fernando Pinto do Amaral<sup>76</sup> e Fernando Martinho<sup>77</sup>. O primeiro, retomando explicitamente a formulação de Marinho, considera efetivo na lírica davidiana o desenvolvimento do conceito de tempo circular como forma de reação à ameaça decorrente da imagem temporal linear. Daí que, para o autor, o poema “Ao Inverno” signifique “o prenúncio de uma nova Primavera que nascerá do seio do próprio Inverno, como se a constelação de Peixes [...] triunfasse da do saturniano capricórnio que domina o Zodíaco à entrada do Inverno”<sup>78</sup>.

Fernando Martinho, por sua vez, reitera a mesma idéia, matizando, contudo, sua significação. Para o crítico, as referências constantes ao mito do eterno retorno não desfariam, na lírica davidiana, a consciência do caráter irreversível do “Tempo”<sup>79</sup>. Nesse sentido, as considerações de Martinho acabam por sugerir que a o apelo ao mito não aboliria de todo a angústia e o tormento gerados no sujeito lírico pela significação negativa atribuída ao devir, como querem Marinho e Amaral.

Conquanto não se pretenda abordar diretamente as conotações implicadas na recuperação dessa imagem temporal cíclica, faz-se relevante para a proposta que se intenta aqui desenvolver, marcar, desde já, certa discordância com a leitura de Marinho. Apesar de a referência às estações evocar a renovação contínua que fundamenta o mito do eterno retorno, o sentido que esse renascimento assume no

<sup>75</sup> Idem, p. 200.

<sup>76</sup> AMARAL, Fernando Pinto. A “tinta cinzenta” da melancolia na poesia de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 218-226, jul./dez. 1997.

<sup>77</sup> MARTINHO, Fernando J. B. Para um retrato do poeta quando jovem: Eros, tempo, poesia. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 159-172, jul./dez. 1997.

<sup>78</sup> AMARAL, op. cit., p. 225.

<sup>79</sup> MARTINHO, op. cit., p. 169.

texto não parece remeter à obtenção, na viragem do ciclo, da plenitude de um tempo primevo, observada por Mircea Eliade<sup>80</sup>. Ao termo do percurso existencial implícito nas etapas que as estações simbolizam, o caráter circular do tempo parece assumir para o sujeito a feição labiríntica de que fala Helena Malheiro<sup>81</sup>.

Afora os elementos mencionados acima, os críticos têm atentado ainda para dois outros aspectos, que caracterizam o modo de expressão de **Os quatro cantos do tempo**. O primeiro corresponde à presença de recursos de ordem fônica na maior parte das composições do livro. Ainda que sua utilização já se faça notar desde as primeiras recolhas poéticas de David Mourão-Ferreira, o procedimento compareceria com maior intensidade somente a partir do livro em questão, como observa José Carlos Seabra Pereira<sup>82</sup>. Defendendo opinião equivalente, Fernando Martinho atribui a densidade das correspondências fônicas nesse livro ao fato de que “se tornam particularmente notadas como forma de realizar, segundo a famosa formulação jakobsoniana, a projeção do princípio da equivalência na seqüência”<sup>83</sup>. Nesse sentido, o procedimento teria como funções possíveis tanto o estabelecimento da musicalidade, ao qual é geralmente relacionado, quanto a ligação entre som e sentido, compreendida sob o ponto de vista de Roman Jakobson<sup>84</sup>.

O outro aspecto diz respeito à ocorrência de alusões que evocam mitos e figuras da cultura greco-latina. João Palma-Ferreira<sup>85</sup> é o primeiro a observá-la, mencionando algumas das referências mais evidentes, tais como o mito de Perséfone em “À Primavera” e o mito de Prometeu em “Canto Secular”. Maria Helena da Rocha Pereira<sup>86</sup> irá completar esse inventário, salientando a adaptação, em “À Primavera”, de uma cena do canto IV das **Geórgicas**, de Virgílio, bem como a menção direta de figuras como as “Anfitrites”, Circe e Ícaro, em “Romance das mulheres de Lisboa no regresso das praias”, “Ícaro” e “O prédio”, respectivamente.

<sup>80</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Póla Civelli. São Paulo: perspectiva, 2002.

<sup>81</sup> MALHEIRO, Helena. **David Mourão-Ferreira ou “a secreta viagem”**. Lisboa: Oficina do Livro, 2001. p. 34-35.

<sup>82</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. Indagação do fluido: duvidávida. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 127-156, jul./dez. 1997a. p. 155.

<sup>83</sup> MARTINHO, 1996, p. 151.

<sup>84</sup> JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 118-162.

<sup>85</sup> PALMA-FERREIRA, 1974, p. 110.

<sup>86</sup> PEREIRA, 1997b.

Em face dessa apresentação sintética dos elementos da mitologia greco-latina encontrados por Palma-Ferreira e Pereira, pode-se constatar a ausência quase total de alusões à figura ou ao mito de Orfeu na obra em questão. Afora a cena do canto IV das **Geórgicas** recuperada e transfigurada em “À Primavera”, a qual corresponde à morte de Eurídice pela picada de uma serpente, não há outras referências às personagens ou aos acontecimentos dessa história mitológica.

Do que aqui foi exposto, três aspectos servirão de base para fundamentar a hipótese de que há, em diferentes níveis, ressonâncias do mito de Orfeu em **Os quatro cantos do tempo**. O primeiro diz respeito aos recursos de ordem fônica. Sua dupla funcionalidade melódica e semântica leva a pensar em uma relação possível com o componente mágico-poético-musical geralmente atrelado à figura de Orfeu.

Os outros dois correspondem à figuração das etapas da vida humana pela referência às estações e à alusão, no poema que abre o primeiro canto e o livro mesmo, da cena que inicia a narração da história de Orfeu e Eurídice nas **Geórgicas**. Pensados em conjunto, esses elementos podem indiciar a existência de um percurso que, de maneira subjacente, retomaria algumas das unidades constitutivas do mito materializado por Virgílio.

### 3 SOB O SIGNO DE ORFEU

*[...] Ao menos aprendamos  
que é sempre Orfeu quem canta.[...]*  
(Rainer Maria Rilke, **Sonetos a Orfeu**)

No respeitante à feição literária do mito, duas são as histórias de que participa Orfeu: a aventura com os argonautas e a busca por Eurídice na mansão de Hades. A primeira, cuja versão inicial se apresenta nas **Píticas**, de Píndaro (século VI a.C.), toma sua forma mais conhecida apenas nos textos de Apolônio de Rodes no século III a.C., de Valerius Flaccus no primeiro século e dos **Argonáuticos de Orfeu** no século IV d.C. É com essas versões que se dá a conhecer a importância de Orfeu na empresa chefiada por Jasão. Sua ação como citaredo torna-se fundamental para transpor três dos obstáculos que se apresentam à busca do velo de ouro: a construção do navio Argo, a passagem pelas Simplégades e a resistência ao canto das Sereias<sup>87</sup>.

Quanto à segunda, essa assume a versão que se propalou pela cultura ocidental apenas com as **Geórgicas**, de Virgílio, e as **Metamorfoses**, de Ovídio. As poucas referências existentes sobre ela em textos anteriores, tais como em **Alceste**, de Eurípides, ainda não apresentam a esposa de Orfeu com nome pelo qual ficaria conhecida tradicionalmente, denominando-a Agríope<sup>88</sup>.

Das duas histórias, a segunda é certamente a mais retomada pelos textos que compõem o cânone literário ocidental. O infortúnio do herói que desce aos infernos à procura da amada e que a perde pela segunda vez por romper a condição imposta pelos deuses, terminando, por fim, brutalmente assassinado pelas bacantes, apresenta ressonâncias nas produções de Vitor Hugo, Nerval, Paul Valery, Rilke, Apollinaire, Coteau, Anouilh, Camus e Sartre<sup>89</sup>. Nem entanto, a maior parte dessas recuperações não perde de vista o elemento que permite a Orfeu tanto contribuir para o sucesso da empresa argonáutica quanto sensibilizar as divindades do mundo inferior a restituírem-lhe Eurídice: a magia de seu canto.

---

<sup>87</sup> Cf. BRUNEL, Pierre. Orfeu. In: \_\_\_\_\_ (org). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 767.

<sup>88</sup> Id., p. 768.

<sup>89</sup> FACHIN, Lídia. Introdução (I). In: CARVALHO, Sílvia Maria S (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990. p. 9-10.

Com vistas à importância que o elemento mágico-poético-musical adquire tanto na feição primeira do mito quanto em sua atualização em obras do cânone literário do Ocidente, parece adequado iniciar a análise das ressonâncias órficas em **Os quatro cantos do tempo** pela discussão particularizada desse aspecto. A abordagem do outro elemento que, conforme a aproximação estabelecida no capítulo anterior, seria retomado pela obra – a aventura desditosa de Orfeu e Eurídice –, dar-se-á, portanto, em momento posterior, tendo por horizonte os elementos provenientes dessa primeira discussão.

### 3.1 A magia do citaredo

*Mais o empolga uma por vezes onírica obediência aos  
poderes mágicos da linguagem que o propósito de  
acordadamente os domesticar.*  
(David Mourão-Ferreira, **Jogo de espelhos**)

A fim de compreender com maior profundidade a ligação de Orfeu à esfera mágico-poético-musical, faz-se necessário recuperar os principais elementos relacionados à caracterização dessa personagem mítica pela cultura greco-latina. Pretende-se, com isso, rastrear indícios que possam apresentar alguma relevância para fundamentar a análise aqui pretendida. Segundo Junito de Souza Brandão<sup>90</sup>, a versão mais difundida da origem de Orfeu apresenta-o como fruto do consórcio entre Calíope, considerada a mais gloriosa das Musas<sup>91</sup>, e o rei Eagro. Em outra versão, sua paternidade é transferida para Apolo, com quem é geralmente identificado por, igualmente, tanger a lira. Em qualquer uma delas, Orfeu está sempre ligado ao universo da música e da poesia, sendo considerado hábil na lira ou na cítara, da qual, se não é o inventor, torna-se, ao menos, o modificador, já que haveria aumentado o seu número de cordas de sete para nove, em homenagem às Musas.

A maestria nesses instrumentos, aliada à suavidade da voz – herança, decerto, da mãe, cujo nome significa justamente “Belavoz”<sup>92</sup> –, faz com que Orfeu seja capaz de encantar seres dos três reinos: animal, vegetal e mineral. A isso alude

<sup>90</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1998. V. 2. p. 141.

<sup>91</sup> Cf. HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 107.

<sup>92</sup> Cf. TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO, 2006, p. 35

Éliphas Lévi<sup>93</sup> quando afirma que “aos cantos de Orfeu abrandam-se os rochedos, desraigam-se os carvalhos, e os animais selvagens submetem-se ao homem”.

Tendo em vista a incerta filiação de Orfeu no respeitante à paternidade, não parece descabido vincular a origem do poder mágico de seu canto inteiramente ao lado materno, ou seja, às Musas. Nesse sentido, convém discorrer aqui também sobre o papel e a importância que essas figuras apresentam em seu berço cultural, a Grécia, tomando como fontes principais a **Teogonia** e o estudo que Jaa Torrano elabora sobre esse texto. A escolha pelo poema de Hesíodo deve-se, basicamente, ao fato de manter um forte vínculo com uma visão do mundo arcaica, própria da poesia oral – e a partir da qual se origina a figura de Orfeu -, ainda que sua composição já se dê por meio do código escrito<sup>94</sup>.

Filhas de Zeus, “pai dos Deuses e dos homens”, e de Mnemósina, divindade que personifica a Memória, perfazem, segundo Hesíodo, um total de nove, que é o número de noites consecutivas que o “Pai Cronida” partilhou o leito dessa que é “rainha nas colinas de Eleutera”<sup>95</sup>. Cada Musa apresenta-se ligada a uma função específica: “*Calíope* preside à poesia épica; *Clio*, à história; *Polímnia*, à retórica; *Euterpe*, à música; *Terpsícore*, à dança; *Érato*, à lírica coral; *Melpômene*, à tragédia; *Tália*, à comédia; *Urânia*, à astronomia”<sup>96</sup>. Irmana-as, porém, o fato de, na morada divina, cantarem a vitória dos Olímpicos, e, por conseqüência, a realeza paterna, a fim de aprazer a Zeus e aos outros imortais: “[...] elas a Zeus pai / hineando alegram o grande espírito no Olimpo / dizendo o presente, o futuro e o passado”<sup>97</sup>. Igualam-se, ainda, por concederem aos aflitos o esquecimento de seus pesares através da escuta dessas glórias divinas, entoadas por aedos que cantam sob seu patrocínio.

Se, como afirma Jaa Torrano, a propósito da **Teogonia**, “a descendência é sempre uma explicação do ser próprio e profundo da Divindade genitora”<sup>98</sup>, uma compreensão mais aguda do sentido atribuído às Musas no poema de Hesíodo torna necessário que se atente para o modo pelo qual participam da natureza de Zeus e Mnemósina, divindades de que descendem. Filho de Cronos e Réia, Zeus é o último e definitivo soberano divino. Conquista sua realeza ao subjugar o pai e os

<sup>93</sup> LÉVI, Éliphas. **História da magia**. São Paulo: Pensamento, 2006. p. 80.

<sup>94</sup> Cf. TORRANO, 2006, p. 15 e VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1992. p. 184.

<sup>95</sup> HESÍODO, 2006, p. 105.

<sup>96</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2004. V. 1. p. 203.

<sup>97</sup> HESÍODO, 2006, p. 105.

<sup>98</sup> TORRANO, 2006, p. 31.

demais Titãs, sobrelevando a terceira geração de deuses, a dos Olímpicos, da qual é um dos integrantes. De acordo com Torrano, o Cronida faz-se a “expressão suprema do exercício de poder”<sup>99</sup>, uma vez que, com sua assunção, redistribuiu honrarias e encargos, tornando-se o responsável pela manutenção da ordem e da justiça.

Seu domínio sobre o raio, o relâmpago e o trovão, armas fornecidas a ele pelos Ciclopes como retribuição por tê-los libertado do Tártaro<sup>100</sup>, aponta também para isso, acrescentando, em termos simbólicos, outras implicações a esse aspecto. Em seu **Dicionário de símbolos**, Chevalier e Gheerbrant afirmam que “o raio manifesta as vontades e o *poder infinito do deus supremo*”<sup>101</sup>, podendo gerar ou destruir. Tal ambivalência simbólica torna-se mais evidente a partir dos sentidos geralmente atrelados aos outros dois fenômenos físicos, que a ele se seguem.

Em seu valor positivo, o relâmpago e o trovão funcionam como instrumento de revelação de uma verdade maior, isto é, de um conhecimento de ordem transcendente, distinguindo-se apenas por apelarem, cada qual, a um sentido humano específico: a visão e a audição, respectivamente. Outrossim, o relâmpago, enquanto lampejo, conota ainda uma espécie de poder fertilizante, podendo ser relacionado ao princípio masculino que age no momento de (pro)criação<sup>102</sup>. Isso permite depreender um caráter isomórfico entre o simbolismo dessas imagens e o da *palavra*, pois que essa, na condição de Verbo, funciona analogamente como elemento de gênese e de manifestação da essência do Ser.

Quanto a seu valor negativo, os “fenômenos” comparecem como forma repentina e violenta do deus interpor sua autoridade. Nesse caso, têm como principal função infligir castigo aos que cometem alguma falta, desestabilizando, com isso, a ordem cósmica. Especificamente em relação à figura de Zeus, Chevalier e Gheerbrant asseveram que a utilização dessas armas se dá para aniquilar “a impetuosidade dos desejos insatisfeitos e desordenados representados pelos Titãs”<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> TORRANO, 2006, p. 31.

<sup>100</sup> HESÍODO, 2006, p. 129.

<sup>101</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 765. (Os grifos são dos autores)

<sup>102</sup> Id., p. 776.

<sup>103</sup> Id., p. 777. A formulação é apresentada no verbete referente ao “relâmpago”, mas parece poder ser igualmente estendida para o outro elemento.

Pertencente à primeira geração de deuses, Mnemósina é uma das seis titânidas nascidas da união de Urano e Géia. Ela fixa os acontecimentos de outrora, podendo lançar sobre eles a luz da revelação ou mantê-los à sombra do obliúvio. Em ensaio cujo cerne reside justamente na caracterização da memória para a cultura grega, Jean-Pierre Vernant<sup>104</sup> faz a ressalva de que o tempo retido por Mnemósina não se constitui de fatos ligados ao passado individual ou coletivo do homem comum. Estando plenamente dissociados do presente, tais acontecimentos não apresentariam qualquer sentido para ele ao serem, porventura, evocados. Mnemósina preserva, de fato, uma idade primordial, composta, sobretudo, por ações cujos protagonistas são deuses ou heróis e que assumem um papel de grande relevância na criação e organização do cosmo, tornando-se a fonte mesma do presente. Em síntese, “a rememoração [possibilitada por Mnemósina] não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto”<sup>105</sup>.

O “passado” de que Memória tem a onisciência não é, nesse sentido, recuperado como algo que não mais existe e que, por isso, está fora da realidade. Encontra-se, com efeito, em outra esfera desta mesma realidade, tornando-se ausente apenas em relação ao campo do visível, já que permanece como fundamento inabalável do cosmo. Trazer o passado ao presente nada mais é, então, do que *des-velar*, ou seja, afastar o véu que cobre o mundo “do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol”<sup>106</sup> e que o faz imperceptível ao espaço dos vivos.

Isto posto, torna-se possível retomar parte dos aspectos referidos anteriormente acerca das Musas, estendendo-lhes algumas das implicações apreendidas dos elementos examinados há pouco. Ao serem capazes de cantar as ações divinas ocorridas *in illo tempore*, as Musas dividem com a Memória o poder de desvelamento de realidades inacessíveis às criaturas mortais. Torna possível tal desocultação a potência numinosa de seu instrumento, a palavra, proveniente, decerto, de Zeus, como leva a crer o isomorfismo, comentado anteriormente, entre o Verbo e as insígnias do Pai Cronida. Entoando a história dos acontecimentos primordiais, as Musas tornam o mundo e o tempo à matriz original, restabelecendo

---

<sup>104</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 107-131.

<sup>105</sup> VERNANT, 1990, p. 112.

<sup>106</sup> Id., p. 113.



neles “o rigor, a perfeição e a opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez”<sup>107</sup>.

Ao descender de uma das principais Musas, Orfeu torna-se a representação exemplar do aedo. Sob o patrocínio de Calíope, terá seu canto gerado e dirigido por ela, possuindo, na palavra entoada, o mesmo poder de revelação/ presentificação que a Musa herda de seu pai, Zeus. Por sua genealogia, desfruta também de “uma experiência imediata [das] épocas passadas”<sup>108</sup>, como a que é reservada a Calíope por sua mãe, Memória.

O tipo de conhecimento que tem Orfeu do tempo primevo difere, nesse sentido, daquele que possui o homem simples. Ao contrário deste, não adquire tal saber por meio do testemunho de outrem, mas sim através de uma visão direta, como a dos deuses, o que o torna o principal mediador entre o homem comum e essa esfera outra do real. Entregue à inspiração, “tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais”<sup>109</sup>, fazendo desaguar no presente a fonte mesma do passado. Por meio dessa capacidade de presentificação, o canto de Orfeu dá aos seus ouvintes a possibilidade de romper, mesmo que momentaneamente, os limites impostos por sua condição humana, vislumbrando figuras e fatos que, de outro modo, tornar-se-iam imperceptíveis. Desse modo, “a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz [de Orfeu], mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se confundem o nome e a coisa nomeada”<sup>110</sup>.

Com vistas a essa imbricação entre a palavra entoada pelo aedo-Orfeu e a realidade / essência que ela nomeia, pensar o modo pelo qual o elemento mágico-poético-musical presente no mito seria atualizado em **Os quatro cantos do tempo** implica perquirir os liames entre magia e poesia lírica no Ocidente. Para tanto, convém retomar as reflexões de estudiosos que têm atentado para a questão, a fim de, por seu intermédio, lançar alguma luz sobre ela.

Antes, porém, cumpre elucidar um aspecto que, à primeira vista, tornaria problemática a aproximação há pouco referida. Conforme Jaa Torrano<sup>111</sup>, o surgimento da lírica na Grécia contribui, de par com a elaboração da prosa por

---

<sup>107</sup> TORRANO, 2006, p. 19.

<sup>108</sup> VERNANT, 1990, p. 109.

<sup>109</sup> TORRANO, 2006, p. 16.

<sup>110</sup> Id., p. 90.

<sup>111</sup> Id., p. 15-16.

pensadores jônicos e logógrafos, para o processo de racionalização que a linguagem (e, conseqüentemente, o pensamento) começa a sofrer a partir da criação do alfabeto. O poeta lírico, ao priorizar, em termos de representação, fatos contemporâneos e, principalmente, sentimentos, atitudes e valores individuais, passa a utilizar a linguagem não mais como meio de revelação e presentificação do tempo original (*mythos*), isto é, como forma de manifestação do sagrado, mas sim enquanto instrumento de análise da realidade mundana e humana (*logos*). Nesse sentido, impõe-se evidenciar os fatores que levariam essa manifestação literária a ser, no Ocidente, caracterizada por um elemento que ela, em seu nascedouro, contribui para dirimir.

Se bem que não se possa determinar com precisão que fator(es) fez(izeram) com que esse aspecto passasse a compor o rol de características do gênero, alguns dados, colhidos à história do desenvolvimento artístico-cultural no Ocidente, permitem estabelecer hipóteses que tornam essa incorporação compreensível. O primeiro diz respeito à ocorrência, na era moderna, de uma identificação entre lírica e poesia. Como bem observa José Guilherme Merquior<sup>112</sup>, se, em sua origem, o vocábulo “lírica” referia apenas uma das modalidades em que se materializava a atividade artística designada pelo termo “poesia”, com o ocaso dos outros dois tipos de composição em verso, o epos e a tragédia, acaba sendo assimilado a este último, já que ambos concernem a uma mesma forma de manifestação literária.

Em vista disso, a poesia lírica torna-se o último elo entre fato literário e canto. Mesmo com o divórcio definitivo entre a letra e a pauta musical, ocorrido a partir do Renascimento, essa modalidade literária parece preservar, modernamente, a aliança entre palavra e som que a caracterizava em sua origem - salvaguardadas as diferenças de sua concreção em cada época. A importância que, a partir do Romantismo, poetas-críticos começam a atribuir ao aspecto musical da lírica faz-se um forte indício dessa permanência. A título de exemplo, pode-se referir aqui uma passagem de “O princípio poético”, em que Edgar Allan Poe, escritor que antecipa, em suas reflexões, alguns dos princípios norteadores da lírica moderna<sup>113</sup>, considera o elemento musical uma das propriedades constitutivas da poesia:

---

<sup>112</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: \_\_\_\_\_. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 3.

<sup>113</sup> Cf. FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

[...] a Música, em seus vários modos de metro, ritmo e rima, é de tão grande importância na Poesia que nunca poderá ser sabiamente rejeitada, é tão vitalmente auxiliar dela que se torna simplesmente tolo quem declina de sua assistência [...] É na música, talvez, que mais de perto a alma atinge o grande fim pelo qual luta, quando inspirada pelo Sentimento Poético – a criação da suprema Beleza. [...] E assim pouca dúvida pode existir de que, na união da Poesia com a Música [...] encontra-se o mais vasto campo para o desenvolvimento poético.<sup>114</sup>

O segundo dado histórico-cultural respeita à homologia que, com o advento do Romantismo, o discurso poético acaba estabelecendo com o religioso. Sua origem parece estar estritamente relacionada à falência, no mundo ocidental, da ontologia judaico-cristã como fonte de explicação para a realidade. Sofrendo um primeiro grande abalo com os descobrimentos ultramarinos dos séculos XV e XVI, bem como com os avanços científicos e as novas posturas filosóficas dos séculos XVI e XVII, as estruturas dessa ontologia caem por terra com o Iluminismo, que consolida a razão como verdadeiro modo de se obter conhecimento sobre o homem e o mundo. A razão, contudo, não se estabelecerá como fundamento inabalável sob o qual poderiam se alicerçar novos sistemas de compreensão da realidade. Como bem observa Octavio Paz, ao ter como cerne o procedimento crítico, a razão tornar-se-á “um método cujo princípio é examinar todos os princípios”<sup>115</sup>, uma espécie de autodestruição inovadora que “acentua, com seu rigor, sua temporalidade, sua possibilidade iminente de mudança e de variação”<sup>116</sup>.

Isso gera, segundo o crítico mexicano, uma modificação na maneira como o Ocidente passa a conceber sua imagem temporal. Converte-se a perfeição consubstancial à eternidade cristã em atributo da história, privilegiando-se, assim, o futuro, depositário da evolução e do progresso<sup>117</sup>. A transferência de uma promessa de plenitude do intemporal celeste para a ação terrena tem como consequência, contudo, o surgimento de uma contradição: se, por um lado, o futuro faz-se o lugar em que se projeta o desejo, isto é, um mundo inimaginável de possíveis, por outro, passa também a ser o espaço da insatisfação, dos anseios nunca plenamente satisfeitos. Ao contrário da eternidade cristã que, por ser o termo de um percurso linear, correspondia à solução de todas as antinomias e tensões, o futuro, caracterizado pela continuidade ininterrupta, torna-se resolução relativa dos

<sup>114</sup> POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. São Paulo: Globo, 1999. p. 81

<sup>115</sup> PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 46.

<sup>116</sup> Id., p. 46-47.

<sup>117</sup> Id., p. 49.

conflitos: ainda que eles se dissipem em determinada esfera e em um dado momento, reaparecem, mais tarde, em outros níveis da vida social.

Sofrendo gravemente com as mudanças geradas pela consolidação da sociedade burguesa - já que perde sua função em uma realidade regida por valores como o utilitarismo e o pragmatismo -, o poeta, entendido aqui não como ser empírico, mas em sua condição social de artista, torna-se mais sensível às contradições dessa visão temporal. Ao dirigir seu olhar para os alicerces de sua época, o mundo pós-Revolução Francesa e Industrial, faz uso da mesma lente que permitiu à razão enxergar rachaduras nos baluartes do passado – a lente da crítica -, o que o leva a desconfiar, muito antes que os demais, das promessas de melhoria projetadas no futuro. A consciência da quimera em que se constitui a crença na realização plena do ser no transcurso histórico acentua, por conseguinte, o lado negativo da mudança: a perda de verdades permanentes que possam dar algum sentido à existência do homem, restando apenas a certeza de sua condição mortal.

Dilacerado pela ausência de justificativa para seu estar no mundo, em termos tanto sociais quanto humanos, o poeta assume, então, uma postura negativa em face de sua época, opondo-se a ela de duas maneiras: fazendo de sua palavra uma revelação ou um ato. Como revelação, a palavra poética tentará desvelar um conhecimento que ultrapasse a esfera do meramente cotidiano, por provir da essência mesma do ser. Como ato, apresentará um desejo de mudança semelhante ao que norteia a revolta histórica, mas que dela se distingue por recuperar valores opostos aos da sociedade burguesa e, nesse sentido, próprios de um tempo anterior a ela. Em ambos os casos, pressentem-se finalidades que podem ser equiparadas às do ritual religioso. Concretizando ou dando apenas a conhecer, os dois procedimentos recuperam, em última instância, um outro tempo, para além da temporalidade histórica: o tempo das origens.

Não surpreende, então, que a maior parte das tentativas de aproximar poesia e magia encontrem-se nas reflexões de poetas que efetuam trabalhos no campo da crítica. Os escritos de Paz, fundamentais para se compreender o fenômeno poético em sua manifestação moderna, são um bom exemplo disso, uma vez que desenvolvem importantes considerações sobre o aspecto.

No entender de Paz<sup>118</sup>, a operação poética torna-se homóloga de certos processos da magia (conjuro, feitiço) pelo fato de estar também fundamentada no princípio da analogia, isto é, “[na] visão do universo como um sistema de correspondências e [na] visão da linguagem como o doble do universo”<sup>119</sup>. Nesse sentido, tanto o universo poderia ser lido como (e através de) um poema quanto o poema tornar-se-ia a criação de novas bases para o próprio universo. Será, então, ao assimilar o elemento mágico ao procedimento poético que o poeta poderá concretizar os dois modos erigidos para fazer frente à realidade que lhe é contemporânea.

No tocante ao primeiro efeito oriundo da “magia” poética, isto é, ao poema como forma de revelação, Paz irá evidenciar, principalmente, em que medida este se distingue da experiência religiosa, com a qual apresenta, como se viu, considerável semelhança. Para o crítico, poesia e religião originam-se de um manancial comum: colocam o homem frente à sua condição mortal. Diferentemente da experiência do sagrado, a experiência poética não encobre essa epifania mediante uma interpretação que redime o homem da morte. Em vez de postular uma existência eterna que salvaguardaria o ser do acidente da vida terrena, a revelação poética concilia vida e morte, apresentando-as como elementos complementares.

Concorreria para tal efeito o manejo das potencialidades sonoras e imagéticas da linguagem, uma vez que, em sua significação última, tais procedimentos apontam para essa visão conciliadora. Dos recursos sonoros, o ritmo seria, conforme Paz, aquele que, de maneira privilegiada, daria forma à revelação. Enquanto fluxo que compreende certa constância, acaba por figurar um caráter ritmado à existência, sugerindo a idéia de que o viver e o morrer se alternam ininterruptamente. A imagem, entendida como “toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases [...] que unidas formam o poema”<sup>120</sup> (comparação, metáfora, jogo de palavras, paronomásia, símbolo, etc.), far-se-ia igualmente relevante para se obter o referido “efeito”. Isso porque, ao desafiar o princípio da contradição, concorreria, em última instância, para que os dois elementos desse binômio acabassem por se harmonizar. Dessa maneira, as modulações de ritmo e imagem tornariam o poema um modo possível de o homem transcender sua própria condição paradoxal. Àquele que o recria no

---

<sup>118</sup> PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

<sup>119</sup> PAZ, 1984, p. 12.

<sup>120</sup> PAZ, op. cit., p. 119.

momento da leitura, estaria reservada a sensação plena de perceber conciliados presente e passado, real e imaginário, alto e baixo, comunicável e incomunicável, somente comparável à indissolúvel unidade dos opostos pressentida com a experiência amorosa.

Quanto ao segundo efeito, ou seja, ao poema como ato, Paz assevera que ele implicaria a criação de uma “estética ativa”, em que a possibilidade de intervir sobre o real se soma às capacidades de contemplação e representação próprias do poético<sup>121</sup>. Ao considerar que, nessa circunstância, o poema ultrapassa sua natureza de objeto lingüístico, podendo ocasionar mudanças em uma esfera que lhe é exterior, o crítico parece estar considerando o modo pelo qual a poesia incorporaria a vontade de poder que perpassa todo e qualquer procedimento mágico.

Em alguns casos, porém, a rebeldia do mago-poeta culminaria, consoante Paz<sup>122</sup>, em uma ação mágica estéril, porquanto se faria busca do poder pelo próprio poder. A obra de Mallarmé seria exemplar nesse sentido. Malgrado o caráter excelso da linguagem de seus versos permitir considerar as palavras que deles irrompem carregadas de luminosidade, o efeito que geram não é o do feixe que aquece, mas daquele que cega ou queima. Esse caráter vertiginoso, contudo, não se tornaria aspecto a partir do qual fosse possível diminuir a importância de sua poesia. Muito pelo contrário: ao fazer com que sua obra, concebida como um duplo mágico do universo, culmine no silêncio, o poeta sabe-a impossibilitada de estabelecer qualquer espécie de diálogo, isto é, de comunhão com o homem.

Paz postula que o caráter problemático assumido pelo estabelecimento da magia poética neste e em outros expoentes da lírica moderna provém, decerto, do fato de o sujeito que se manifesta através do eu da enunciação não poder desprender-se verdadeiramente de alguns dos valores de sua época. Ao pertencer a um momento histórico no qual a racionalidade torna-se a lógica preponderante para a compreensão e organização do real, esse sujeito deixaria transparecer em seus versos algumas objeções à propriedade da analogia, permitindo deduzir, em última instância, que ela corresponderia apenas a um recurso combinatório e não a uma verdadeira ontologia. A essa tendência contrária ao pensamento analógico, que se dá paralelamente a ele sem preteri-lo de todo, Paz denomina ironia. Pela ação da

---

<sup>121</sup> PAZ, 1984, p. 86.

<sup>122</sup> Id., p. 67.

ironia, o concerto das correspondências criado pelo poema parece estar sempre na iminência de se converter em um “galimatias babélico”<sup>123</sup>.

Como as faces de Jano, analogia e ironia compareceriam, pois, de maneira conjunta em poemas e obras poéticas, estabelecendo um tenso diálogo entre si. Tornando-se o denominador comum de grande parte das produções de peso surgidas a partir do Romantismo, o binômio far-se-ia, segundo o crítico e poeta mexicano, um dos aspectos que caracterizariam a poesia em sua manifestação moderna.

Mais recentemente, Thomas Greene retoma a questão da magia poética, objetivando dar também a ela uma abordagem sistematizada. Em “Poesia e magia”<sup>124</sup>, conferência em que se apresentam algumas das considerações que compõem um estudo posteriormente publicado em livro<sup>125</sup>, o crítico procura, inicialmente, estabelecer os fatores que fundamentariam a lógica da operação mágica, para, em seguida, tendo por horizonte a progressiva desvalorização dessa forma de pensamento na cultura ocidental, observar sua manifestação em alguns poemas.

Para Greene, dois aspectos poderiam ser considerados propriedades constitutivas do procedimento mágico. O primeiro concerne ao fato de que ele funciona como instrumento da vontade de poder. A ação mágica apelaria para uma dinâmica invisível entre as coisas, uma espécie de *mana* disseminado em toda a parte, que, no momento do rito, estaria condensado no encantamento e em seu produtor, a fim de induzir determinado efeito sobre a realidade. O segundo respeita ao princípio representativo que está na base do procedimento. A operação do feiticeiro nunca se faz diretamente sobre as coisas, mas sim sobre elementos que a elas estejam ligados por contigüidade ou similaridade. A palavra, nesse sentido, tornar-se-ia o instrumento por excelência da magia, na medida em que, ao nomear seres e objetos, carregaria consigo a essência destes.

Com vistas a essa lógica não-disjuntiva que caracterizaria o funcionamento da palavra mágica, Greene a classifica como hipóstase, manifestando claramente seu

---

<sup>123</sup> PAZ, 1984, p. 101.

<sup>124</sup> GREENE, Thomas. *Poésie et magie*. In: BONNEFOY, Yves; LICHNÉROWICZ, André; SCHÜTZENBERGER, M.-P. **Vérité poétique et vérité scientifique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 63-81.

<sup>125</sup> GREENE, Thomas. **Poésie et magie**. Paris: Julliard, 1991. O estudo é aqui referido apenas a título de informação, já que não foi possível consultá-lo durante a elaboração deste trabalho, não sendo incluído, desse modo, na bibliografia.

débito para com as reflexões de Ernst Cassirer sobre os liames entre linguagem e mito<sup>126</sup>. Para Cassirer, pensamento mítico e mágico estariam alicerçados sobre um mesmo princípio, ao qual o filósofo denomina lei da nivelção e extinção das diferenças específicas. A relação entre elemento representante e elemento representado poderia ser, dessa maneira, sintetizada pelo axioma *pars pro toto*, com a peculiaridade de que cada parte do todo não o representa meramente, mas condensa sua força imediata, apresentando-se como esse mesmo todo. Em termos de pensamento mágico, “[q]uem se tenha apoderado de qualquer parte do todo dispõe também, com isso, [...] do poder sobre o todo”<sup>127</sup>.

No que concerne à assimilação do pensamento mágico à linguagem poética, parece necessário atentar para um aspecto que, mesmo não sendo abordado de maneira mais detida pelo crítico, apresenta-se enunciado em alguns momentos do texto. Trata-se do fato de que, no poema, não são palavra e coisa que se identificam, mas sim significante e significado, ou, até mesmo, dois significados. Esta última forma possível de correspondência tornar-se-ia preponderante nas composições dos séculos XIX e XX. Nesses casos, o significante manteria sua sedução encantatória, funcionando, porém, apenas como recurso de musicalidade, utilizado para acompanhar a ação mágica.

Abrandar a ligação entre som e sentido para tornar mais imbricados aspectos condizentes apenas ao segundo termo do binômio poderia ser compreendido, segundo o crítico, como um modo de a poesia desse período tentar reagir ao esvaziamento que a palavra mágica passa a sofrer com a predominância do que Greene chama de pensamento disjuntivo. Representada de maneira exemplar na postura assumida por Hermógenes no **Crátilo**, de Platão, a visão disjuntiva fundamenta-se na idéia de que não haveria nenhuma correspondência imediata entre palavra e coisa. Contemporaneamente, essa postura poderia ser observada nos principais estudos sobre a linguagem, porquanto definem como arbitrária a relação entre os termos da dicotomia estabelecida para descrever o funcionamento do signo lingüístico.

A fim de transpor a semiótica antimágica que a tradição disjuntiva faz desaguar na compreensão humana sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre o alcance da palavra poética, o sujeito criador irá fortalecer sua vontade de alçar o

<sup>126</sup> CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>127</sup> Id., p. 109.



poético a esferas mais elevadas da existência encontrando o que Greene denomina talismã. Podendo corresponder a um deus, a uma pessoa ou, até mesmo, a um objeto, o talismã far-se-ia um elemento “investido de um *mana* verbal” e, por isso, “fértil em metáforas”<sup>128</sup>. Será, portanto, por erigir um talismã como aspecto central a que se reportam os recursos figurativos do poema, que, segundo o crítico, a poesia a partir do Romantismo deslocará o procedimento mágico dos componentes do signo para as relações de sentido entre os signos.

Para Greene, contudo, o apelo ao talismã não impedirá que o pensamento disjuntivo possa vir a irromper nas malhas do poema. Como parte dos valores provenientes da racionalidade que norteia a visão do mundo ocidental, o pensamento disjuntivo permanecerá, como uma erva daninha, arraigado à consciência do sujeito criador, reaparecendo por entre as flores plantadas pela magia. O crítico procurará mostrar a deflagração dessa postura no seio do procedimento mágico mediante a abordagem de poemas que o adotam deliberadamente. Dos textos comentados, interessam, sobretudo, “Le bateau ivre”, de Rimbaud, “Le chevelure”, de Baudelaire, e “Le nénuphar blanc”, de Mallarmé, haja vista que, em se tratando de produções elaboradas por expoentes da lírica moderna, permitem depreender que tipo de tendência estariam legando à posteridade. Considerado por Greene “um exemplo clássico de poema talismânico”<sup>129</sup>, “Le bateau ivre” oscilará entre dois pólos contrapontísticos: se, por um lado, o sujeito procura fazer com que o discurso poético lute por uma função transcendente, por outro, manifesta a consciência de que seu desejo constitui-se apenas em presunção, fustigando a si mesmo com o epíteto desdenhoso de “camponês”.

“Le chevelure” culminaria também em uma tensão dessa natureza. No poema, o sujeito pretenderia, segundo Greene, criar a ilusão de um sistema de correspondências capaz de banir as divisões disjuntivas. Para tanto, estabelece uma série de associações exóticas em face da cabeleira da dama, gerando a impressão de que proviriam mais de vínculos essenciais, postos a descoberto, do que de aproximações arbitrárias. De maneira emblemática, mágica, a cabeleira far-se-ia portadora de um ritmo equivalente ao embalar do oceano, figurando uma passividade voluptuosa que seria o verdadeiro objeto de desejo do eu lírico. Nesse

---

<sup>128</sup> GREENE, 1989, p. 74.

<sup>129</sup> Id., p. 75.

sentido, o crítico afirma que, caso haja alguma verdade buscada pelo sujeito, ela encontrar-se-á justamente nessa “fecunda preguiça” e não nos cachos da cabeleira em si mesmos. Tal “preguiça”, porém, não poderia ultrapassar, em termos de validade, sua natureza metafórica, o que a faria pressagiar, em última instância, sua própria contingência.

Dando forma a uma temática que, consoante Greene, poderia ser considerada uma alegoria do poema talismânico, “Le nénuphar blanc” daria indícios de um impasse similar. Nesse poema em prosa, a magia do nenúfar relacionar-se-ia ao fato de ele não encerrar nada. A consciência desse vazio, contudo, ao mesmo tempo em que se apresenta ao sujeito como a satisfação possível para seu desejo de alcançar a essência das coisas, leva-o também a cogitar a irrealidade do fim último que persegue.

Nos textos, portanto, o procedimento mágico que aí se empreende não parece ter seus efeitos obtidos de maneira plena. Ao estar sob a mira do pensamento disjuntivo, a magia poética acabaria sendo atingida, com maior ou menor dano, pelos projéteis alvejados sobre ela.

A fim de não dar a entender que o impasse observado nesses poemas poderia ser estendido inteiramente para as produções do século XX, Greene encerra seu ensaio tecendo algumas considerações sobre os **Sonetos a Orfeu**, de Rilke, que afirma serem, possivelmente, “a reflexão mais profunda sobre a magia poética que o século [...] tenha dado”<sup>130</sup> Nessa coleção, Orfeu aparecerá como arquétipo do talismã, na medida em que estabelece os liames entre divindade e humanidade, realidade visível e invisível. O aedo proclamará o encantamento permanente da vida humana, evidenciando a dependência desta para com o símbolo. Com o auxílio de Orfeu, compreender-se-ia que o mistério dos símbolos encontra-se intimamente misturado ao que pode ser percebido na realidade sensível, o que o torna tão verdadeiro quanto as relações mais evidentes da existência humana.

Em função dessa legitimidade, a magia do simbolismo forneceria um conhecimento que, sem ela, permaneceria recusado ao homem. Por seu intermédio, poder-se-ia, inclusive, depreender um significado outro em face de aspectos da existência considerados negativos. Situação exemplar dessa mudança de sentido tornar-se-ia patente no próprio desmembramento de Orfeu. Conquanto, à primeira

---

<sup>130</sup> GREENE, 1989, p. 77.

vista, o fim trágico do aedo assombre a jóia do saber que ele revela, parecendo figurar uma manifestação do pensamento disjuntivo, seu efeito último acaba sendo não o da cisão de todas as figurações, mas, contrariamente, o da iniciação. Por meio do desmembramento, transpor-se-ia, em definitivo, o limiar que separa vida e morte, homem e mundo.

Expostas as principais idéias que constituem as reflexões de Paz e de Greene sobre a ligação entre poesia e magia, cumpre, então, estabelecer em que medida essas abordagens se tornam convergentes e/ou divergentes. De maneira geral, observa-se uma grande proximidade entre as duas abordagens, relativa, sobretudo, ao modo similar com que os críticos procuram resolver pontos fundamentais da problemática. No tocante à lógica da operação mágica, quer seja chamada por Paz de “analogia”, quer seja designada por Greene como “princípio representativo”, reside, para ambos, em um mesmo aspecto: a identificação entre elementos ligados por similaridade ou contigüidade. Quanto ao efeito que o procedimento mágico desencadearia ao ser assimilado à linguagem poética, os críticos parecem igualmente relacioná-lo a uma espécie de revelação, que desvelaria uma esfera outra da existência. Se bem que Greene não aborde diretamente esse efeito ao longo do ensaio, o crítico reporta-se a ele principalmente nos comentários de poemas, apresentados aqui de maneira sumária. No concernente à forma pela qual a magia poética compareceria na lírica a partir do Romantismo, Paz e Greene parecem caracterizá-la a partir de uma tensão equivalente. Ao mesmo tempo em que erigiria a visão mágico-analógica como modo de ultrapassar a compreensão ordinária da realidade, o sujeito lírico, pertencendo a um momento histórico em que a razão crítica (ou o pensamento disjuntivo, nos termos de Greene) faz-se o modo dominante de organizar o mundo, desconfiaria igualmente dessa solução possível, gerando, no poema, a coexistência dessa visão com o que Paz denomina “ironia” e Greene, “postura antimágica”.

No tocante a divergências, não se torna possível afirmar que as reflexões de Paz e Greene apresentem posições que se oponham de maneira direta. As diferenças são suscitadas, quase sempre, pelo que fica sugerido acerca de aspectos que recebem pouco desenvolvimento nas duas abordagens. Exemplo paradigmático encontra-se na definição dos componentes do binômio elemento representante/ elemento representado, que caracteriza o procedimento mágico. Pelas considerações que tece a propósito da revelação poética, Paz dá a entender

que, no binômio, recursos sonoros e imagéticos ocupariam a posição de elemento representante, ficando reservado à harmonização dos pólos vida /morte o lugar de elemento representado e, ao mesmo tempo, de efeito da operação. Ao discorrer sobre a assimilação do procedimento mágico na poesia a partir do Romantismo, Greene parece retirar os recursos sonoros da posição de elemento representante, permitindo supor que apenas os recursos imagéticos conduziram à revelação. As potencialidades sonoras de que se serve o poema ficariam, assim, em um nível à parte, não originando qualquer efeito de sentido relacionado diretamente ao que se intenta figurar.

Realizado esse excuro à procura de elementos que permitissem pensar em que medida as peças de **Os quatro cantos do tempo** atualizariam o aspecto mágico-poético-musical presente no mito de Orfeu, torna-se possível reter, por sua funcionalidade para a compreensão da obra, grande parte do que se apresenta nas reflexões de Paz e de Greene. Em muitos dos poemas que compõem o livro, observa-se o que Vasco Graça Moura, em ensaio elaborado para posfácio de uma das antologias da obra poética davidiana, definiu como "apetência de conhecimento do indevassável e do indevassado"<sup>131</sup> Essa tentativa de desvelamento do "Mistério" parece equivaler àquilo que os críticos há pouco referidos consideram como um dos principais "efeitos" almejados com a assimilação do procedimento mágico ao poema: a revelação.

Para Graça Moura, duas seriam as vias que, conjugadas, reclamariam, na poesia de David Mourão-Ferreira, o acesso a essa "zona dita do *invisível*": o "habilíssimo jogo de matérias verbais e fônicas"<sup>132</sup> e a eleição de Eros "como a zona mais íntima e viabilizadora do conhecimento humano a que todas as outras são tangenciais e por que todas as outras são iluminadas"<sup>133</sup>. Como se pôde observar quando do comentário geral dos elementos que configuram as peças de **Os quatro cantos do tempo**, a exploração das potencialidades sonoras da língua e a figuração do amor assumem posição privilegiada na obra, o que permitiria considerar o livro em questão como um dos momentos da poética davidiana em que essa busca, percebida por Graça Moura em toda a poesia do escritor, faz-se mais evidente. Reforçaria também essa hipótese o fato de esses mesmos aspectos figurarem nas

---

<sup>131</sup> MOURA, Vasco Graça. David Mourão-Ferreira: do coração ao tempo. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Antologia poética (1948-1983)**. Lisboa: Dom Quixote, 1983. p. 238.

<sup>132</sup> Id., *ibid.*

<sup>133</sup> Id., *ibid.*

reflexões de Paz como pontos fundamentais no estabelecimento da revelação poética.

Estando diretamente relacionada à experiência amorosa, pode-se dizer que a revelação pretendida em **Os quatro cantos do tempo** encontra-se também atrelada ao que Greene designa por talismã. Diferentemente dos **Sonetos a Orfeu**, em que o crítico considera a figuração do aedo como elemento talismânico presente nas peças, é Eurídice quem ocupa essa posição nos poemas davidianos. Ainda que, como um arcano, a amada do sujeito-Orfeu não seja referida nominalmente ao longo da obra, levaria a supor seu comparecimento a alusão indireta às etapas da aventura desditosa vivida pelos amantes.

O acidente que perpassa a história de Orfeu e Eurídice - e que corresponde, em última instância, à contingência que caracteriza a própria natureza humana - tornar-se-á elemento complicador à plenitude possível oriunda da revelação. Por meio dele, estabelecer-se-á nos (e entre os) poemas uma tensão que pode ser identificada ao diálogo entre visão mágico-analógica e postura antimágica, característico da lírica a partir do Romantismo.

Tendo em vista que a maior parte dos aspectos apreendidos das reflexões de Paz e Greene aponta para elementos diretamente relacionados à aventura de Orfeu e Eurídice, cerne do segundo momento da discussão sobre as ressonâncias órficas em **Os quatro cantos do tempo**, cumpre deter-se aqui em um recurso que, conforme Graça Moura, torna-se fundamental para o “acesso ao *interdito*” e que não parece ser devidamente elucidado apenas a partir das considerações dos outros dois críticos: a tessitura sonora dos versos.

Conquanto o ritmo dos poemas de **Os quatro cantos do tempo** possa, em última instância, figurar a idéia de harmonização estabelecida por Paz e a maior parte das rimas externas pareça corroborar o efeito meramente musical que Greene atribui aos recursos de ordem fônica, observa-se em grande parte das peças desse livro outro procedimento que, contradizendo as afirmações de Greene, apela para as relações entre som e sentido e cuja complexidade, em termos de funcionamento, as exíguas considerações dos críticos sobre a questão não parecem abranger. Designado aqui sob o termo genérico de “jogo lingüístico”, esse procedimento corresponde, na obra, a uma utilização específica de figuras como aliteração, assonância, paronomásia, anagrama, paramóion, rima encadeada e em eco.

Em vista da importância dos recursos sonoros em **Os quatro cantos do tempo**, Fernando Martinho<sup>134</sup> comenta alguns casos em que aparecem três das figuras há pouco referidas - a saber, a aliteração, a assonância e a paronomásia -, vinculando sua leitura aos pressupostos de Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem. Se, em termos gerais, a leitura de Martinho acaba por confirmar a assertiva – tornada ponto pacífico pela maior parte dos estudos sobre poesia - de que, na linguagem poética, “a equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica”<sup>135</sup>, em sentido estrito, ela não parece se restringir ao modo como Jakobson compreende o funcionamento dos recursos aqui discutidos.

Em “Lingüística e poética”, o teórico fundamenta sua interpretação para o uso de figuras de natureza fônica no que denomina como “simbolismo sonoro”, que corresponde, em síntese, à exploração de atmosferas semânticas que estariam intimamente relacionadas a determinados fonemas ou cadeias de fonemas. Essa proposta, contudo, não assume o caráter consensual geralmente reservado à idéia de projeção do princípio da equivalência na seqüência. Defendida também por outros estudiosos, dentre os quais encontra-se Maurice Grammont<sup>136</sup>, ela tem sido ponto de debate entre os que se debruçam sobre a questão, suscitando, inclusive, objeções. A título de exemplo, pode-se referir aqui o que Alfredo Bosi, em **O ser e o tempo da poesia**<sup>137</sup>, postula sobre o assunto. Para o crítico brasileiro, apesar de o isomorfismo não corresponder a um conceito de todo infundado, ele deveria ser pensado tendo-se por horizonte que “os sons não aparecem sós, mas estão sempre integrados em signos de um discurso cujos mecanismos de associação, para cada sujeito ou grupo, não se podem estabelecer a priori”<sup>138</sup>.

Na abordagem de Martinho, observa-se claramente um afastamento dessa idéia de simbolismo fônico pelo modo como o crítico compreende o efeito gerado pelas figuras nos casos que submete à análise. Isso se torna patente, por exemplo, na leitura que propõe para a aliteração da consoante oclusiva /k/ no poema “Capital”. Se, à primeira vista, o crítico parece ir ao encontro do referido conceito, uma vez que relaciona a reiteração da consoante à sensação de dureza, ao vincular esse sentido

<sup>134</sup> MARTINHO, 1996, p. 151-152.

<sup>135</sup> JAKOBSON, 1990, p. 146-147.

<sup>136</sup> Cf. WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, [s.d.], p. 195-197.

<sup>137</sup> BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>138</sup> Id., p. 54.

possível à significação global do texto, isto é, “a violenta denúncia da acumulação *capitalista* na ‘capital’”<sup>139</sup>, dissipa qualquer possibilidade de compreensão intrínseca para a conotação atrelada a esse fonema.

As análises realizadas a partir de outros casos indiciam efeitos de sentido que se distanciam ainda mais do dito conceito. A utilização da paronomásia no poema “Ao inverno” faz-se exemplar nesse sentido. No texto, a proximidade fônica existente entre os lexemas “Inverno” e “inferno” funciona como uma espécie de análogo da proximidade semântica que se estabelece entre eles por meio do procedimento metafórico.

Ainda que, em ambos os casos, Martinho aborde, de maneira pertinente, os efeitos decorrentes da exploração das figuras mencionadas, o crítico, porém, esquece de marcar as diferenças existentes no modo como, em cada um deles, esse efeito é obtido. No primeiro caso, a identificação entre som e sentido parece estar sujeita quase que inteiramente à sensibilidade do crítico, uma vez que a reiteração acaba sendo associada imediatamente ao sentido último do verso ou, - como no exemplo - do poema. No segundo caso, a semelhança fônica se dá entre termos que, em sua significação, apresentam também algum tipo de proximidade. Daí que o recurso fônico compareça associado a outro artifício retórico, tal como a metáfora, a comparação, a sinédoque, a metonímia, a sinonímia, etc., tornando a correspondência ocorrida entre significantes um redobramento da similaridade encontrada entre os significados.

Claramente mais complexo que o primeiro, o segundo procedimento merecerá, portanto, a designação genérica de jogo lingüístico. Fundado numa espécie de relação diagramática do significante com o significado, ele poderia ser sintetizado pela seguinte equação, cunhada por Jean Cohen<sup>140</sup>:  $(Ste1=Ste2 \rightarrow (Sdo1=Sdo2))$ . Tendo em vista a relação de correspondência que se estabelece entre os elementos nele explorados, torna possível dizer, inclusive, que corresponde à concreção exemplar da visão mágico-analógica no seio da própria linguagem poética.

Realizado a partir das figuras enumeradas anteriormente, sua maior ocorrência encontra-se na paronomásia. Uma vez que, ao se retomar aqui os

<sup>139</sup> MARTINHO, 1996, p. 151.

<sup>140</sup> COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem**. Coimbra: Almedina, 1987. p. 190. A compreensão do funcionamento desse tipo de procedimento deve-se, em grande medida, às considerações do crítico sobre o assunto.

comentários de Fernando Martinho, atentou-se justamente para um dos casos em que comparece tal figura, parece interessante, pelo menos a título de exemplo, apontar como outros recursos atingem um efeito similar. Para tanto, recorre-se aqui à figura que apresenta menor recorrência nas peças de **Os quatro cantos do tempo**: o anagrama. Na obra, dois são os poemas em que o recurso parece ocorrer: “Espionagem” e “Compasso de espera”. No primeiro, porém, o recurso se dá parcialmente, como que preparando sua utilização efetiva no segundo. No tocante ao procedimento lingüístico, acentua-se a associação de três vocábulos presentes nos poemas, fazendo parecer que o último já se encontrava em latência nos dois primeiros. Vejam-se os versos de “Compasso de espera”:

Nos agudos cristais do **cilício** da **ausência**,  
em **silêncio** rebenta, em silêncio, o teu rosto...

Se a tua voz não vem, Arcanjo ou telefonema,  
como hei-de suportar esse silêncio todo? (p. 92)

No fragmento, a disposição dos vocábulos sugere a transposição de elementos fônicos dos dois primeiros (“cilício” e “ausência”), veiculados no verso um, para o último (“silêncio”), no verso dois. Com isso, a similaridade fônica prepara uma relação de sentido que se torna evidente apenas na última estrofe do poema: a de que o “cilício da ausência” corresponde ao “silêncio”.

Não sendo o propósito dessa reflexão realizar uma exaustiva lista de ocorrências de jogos lingüísticos, mas sim compreender como, diferentemente de outros recursos sonoros, eles estabelecem uma maior espessura para as relações entre som e sentido, tornando-se mais afins à visão analógica que fundamenta a operação mágica, cumpre então passar para o momento seguinte da discussão. Importa, a partir de agora, observar como esses e outros recursos, servindo para iluminar o talismã erigido pelo sujeito lírico, conduziram ao efeito último da operação mágica na lírica: a revelação poética. É chegada a hora, portanto, de acompanhar Orfeu em sua aventura com (e por) Eurídice.



### 3.2 Orfeu e Eurídice

Ainda que **Os quatro cantos do tempo** não seja um livro de poemas narrativos, a alusão às fases da vida humana, figurada pela referência às estações na abertura de cada canto, não torna descabido pensar a representação, na obra, de um percurso existencial. Paralelamente ao itinerário geralmente estabelecido pela crítica, contudo, parece haver outro, cujas etapas respondem a aspectos que compõem o mito de Orfeu e Eurídice. Indiciará essa assimilação do drama de Orfeu ao percurso do sujeito o poema de abertura do Canto I, Intitulado “À Primavera”:

Quem de noite soltava essa turva serpente  
que os puros calcanhares das Musas perseguia?  
Era Abril, era Maio, era o raio de um vento,  
filtrado pelo mar, com disfarces de brisa...

Era o grande impostor, o meigo proxeneta  
que em cada ano exhibe a jovem Primavera:  
dos reinos infernais três meses a ausenta,  
e a cúpida avidez dos homens a entrega.

Que virás cá fazer, que nos não atormente,  
de ramos coroada, ó rameira sagrada!?  
Mas quando o Sol te doura ou a Lua te enfeita  
(nos cabelos da noite, a madeixa de prata...),

já nem sei se hei-de amar-te ou crivar-te de pragas,  
ó verde confusão que os músculos me rasgas! (p. 89)

Em termos de matéria figurada, o poema retoma claramente o mito greco-latino do surgimento das estações, centrado no rapto de Perséfone por Hades, senhor dos Infernos. Segundo a história fixada pela tradição, Deméter, mãe de Perséfone e deusa das colheitas, ao saber do paradeiro da filha e do consentimento de Zeus para o consórcio – sobre o qual não havia sido consultada -, é tomada por uma cólera que a faz deixar o Olimpo e cobrir a terra de infertilidade. A fim de aplacar a ira da irmã, Zeus solicita a Hermes, mensageiro dos deuses, que vá ter com Hades para convencê-lo a trazer Perséfone de volta ao mundo dos vivos. Antes, porém, de deixá-la partir, o senhor do Mundo Subterrâneo a obriga a comer uma semente de romã, ligando-a eternamente a ele pelo rompimento do jejum obrigatório, estabelecido para os que ali estivessem apenas de passagem. Com

isso, Perséfone acaba fadada a passar uma parte do ano com o marido em seu reino e a outra com a mãe e os outros deuses no Olimpo<sup>141</sup>.

A atualização empreendida, contudo, dá indícios, inicialmente, de uma desmitificação. Hades surge figurado por dois epítetos que indiciam uma feição degradada: “grande impostor” e “meigo proxeneta” (v. 5). Perséfone, trazida à cena também por meio de um epíteto (“jovem Primavera”, v. 6), é, assim, cedida em meretrício à “cúpida avidez dos homens” (v. 8).

Essa visão pejorativa, entretanto, não perpassa a totalidade do poema. O tom de vitupério que caracteriza a pergunta retórica presente na terceira estrofe é dissipado pelo uso da conjunção adversativa “mas” na sentença seguinte, que inicia no verso onze e tem seu fechamento ao final da segunda estrofe. Nessa sentença, introduz-se um elemento complicador na representação da divindade feminina, já pressentido no caráter paradoxal do segundo epíteto utilizado para designá-la (“rameira sagrada”): a manifestação do sagrado no profano. A oração subordinada adverbial, iniciada pelo vocábulo “quando”, veicula a circunstância que leva à mudança de postura o sujeito lírico: a “ação” do “Sol” e da “Lua” sobre a figura, indicada pelos verbos “dourar” e “enfeitar”. A posição desses substantivos como sujeito dos verbos que os acompanham, somada à capitalização de suas iniciais, permite supor que os astros comparecem no texto personificados, senão como divindades, pelo menos como forças primordiais. Quanto à sua carga simbólica, compreendem, o mais das vezes, princípios contrários: ativo-passivo; macho-fêmea<sup>142</sup>. Sua presença no verso, contudo, não parece apontar para uma relação antitética, mas sim para uma idéia de complementaridade.

Duas outras imagens contribuem igualmente para fundamentar essa hipótese, haja vista estarem, no texto, ligadas às referidas há pouco: o ouro e a prata. A primeira, malgrado não seja representada de maneira concreta em nenhum dos versos, é sugerida pelo sentido do verbo ligado ao substantivo “Sol”: “dourar” (v. 11). Símbolo ambivalente, o ouro evocado pelo verbo relaciona-se ao “caráter *ígnico*, solar e real”<sup>143</sup> a ele geralmente atribuído, o que alça a divindade a uma esfera elevada. O mesmo se pode dizer da imagem da prata, apresentada claramente no verso 12. Pertencente à constelação simbólica da Lua no sistema de

<sup>141</sup> Cf. KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 194-197.

<sup>142</sup> Cf. CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 837-838.

<sup>143</sup> Idem, p. 669.

correspondências entre metais e astros<sup>144</sup> – como evidencia o poema mesmo -, conota, nesse contexto, uma idéia de pureza por sua brancura e luminosidade. Ainda que normalmente seja considerado elemento oposto ao ouro, sua significação aí não parece marcar um antagonismo, mas sim uma conciliação, já que conota, igualmente, um sentido espiritualizante, tornado patente, inclusive, pelo significado da metáfora por que é veiculado: luz mais intensa em meio à escuridão.

Recupera-se, dessa maneira, o caráter sagrado de que parecia destituída a divindade. Sob o “disfarce” do mundano, revela-se ao sujeito uma potência que o ultrapassa, mas que necessita justamente desse “disfarce” para se manifestar. Daí que nos versos seguintes o sujeito exprima o desconcerto que ela lhe causa (‘já nem sei se’), marcado pela hesitação entre duas atitudes antitéticas (amar ou crivar de pragas) - hesitação essa que se intensifica pela presença de rima em eco entre os termos que marcam essa oposição. Daí, igualmente, que o sujeito sinta-se dilacerado não só pela incongruência do ser que vislumbra, mas também pelo desejo que esse mesmo ser nele desperta.

Com vistas nisso, passa a compor o poema – e o canto, por conseqüência – um sentido mais profundo que o de metáfora para o despertar do desejo e a descoberta do amor (paixão), observada por Palma-Ferreira<sup>145</sup> e retomada por Maria de Fátima Marinho<sup>146</sup>, sem, contudo, descartá-la. Nesse tempo, que é o tempo da juventude, o feminino fulgura ao sujeito como porta de acesso a uma esfera outra da existência. Concentra esse aspecto o terceiro epíteto utilizado pelo sujeito para referir-se à figura mitológica: “verde confusão” (v. 14). Evocada também na imagem do ornamento de ramos que coroa a divindade (v. 10), a cor verde relaciona-se ao Segredo, simbolizando “um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino”<sup>147</sup>. Sugere também essa ligação da figura representada com o âmbito do Mistério o fato de os ramos que lhe servem de ornamento serem, na cultura latina, provenientes da romãzeira, segundo informa Junito de Souza Brandão<sup>148</sup>. Tendo em vista que, conforme o estudioso, o ramo corresponde a um símbolo da fecundidade, utilizado por mulheres que haviam contraído matrimônio, a imagem, somada à epígrafe que se apresenta na abertura do canto – o verso “Tutti li miei pensier parlan

---

<sup>144</sup> Idem, p. 739.

<sup>145</sup> PALMA-FERREIRA, João, 1974, p. 107.

<sup>146</sup> MARINHO, 1989, p. 196.

<sup>147</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 941.

<sup>148</sup> BRANDÃO, 2004, p. 304.

d'Amore", de Dante - anteciparia a resolução do sujeito frente ao impasse: a tentativa de penetração na zona do mistério através da hierogamia, da união com o ser que permite entrevê-la.

Se, como se observou até o momento, as bases do poema residem em uma atualização problematizadora da figura de Perséfone, de que maneira ele poderia estar relacionado, então, ao mito de Orfeu e Eurídice? A primeira estrofe do poema, propositadamente não analisada até aqui, fornece os subsídios para fundamentar a hipótese proposta. Correspondendo ao momento mais privilegiado quanto à utilização de recursos fônicos ao longo de todo o poema, é também aí que se observa a referência, apontada por Maria Helena da Rocha Pereira<sup>149</sup>, ao mito de Orfeu e Eurídice. Nos dois versos iniciais, a imagem de uma "turva serpente" a perseguir "os puros calcanhares das Musas" alude à cena com que a narração do drama dos amantes é iniciada nas **Geórgicas**<sup>150</sup>. Essa ressonância permitiria supor uma espécie de sobreposição das histórias, não desconhecida pela própria cultura greco-latina<sup>151</sup>. Assumindo, de maneira velada, a posição de aspecto central desse poema, Eurídice corresponderá, doravante, ao elemento feminino figurado nas peças que têm como cerne a temática amorosa. Nesse sentido, o caráter contraditório atribuído explicitamente à figura de Perséfone será, então, transposto à figura de Eurídice nas representações que receberá ao longo da obra e que podem ser sintetizadas de duas formas, basicamente: como presença e como ausência. São, portanto, dois os momentos em que se divide a aventura de Orfeu. No primeiro, figura-se o encontro com Eurídice e a tomada de consciência de sua participação no Mistério. No segundo, toma forma a perda da amada e a necessidade de tentar recuperá-la por meio de uma viagem a um mundo subterrâneo particular. À semelhança do que ocorre em "À primavera", parece, contudo, operar nessas duas etapas uma tensão entre aquilo que o sujeito constata e a presença paralela de seu reverso, a indicar a transformação sempre eminente, no universo representado, de uma coisa em seu contrário.

---

<sup>149</sup> PEREIRA, 1997b, p. 235.

<sup>150</sup> VIRGÍLIO. **Geórgicas. Eneida**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1970. p. 90-100. O mito encontra-se desenvolvido no final do Canto IV.

<sup>151</sup> Segundo Pierre Brunel, o paralelo é estabelecido nas **Metamorfoses**, de Ovídio. É o próprio Orfeu que, a fim de convencer Hades e Perséfone a permitirem o regresso de Eurídice, marca as semelhanças de sua história com a deles.



de címbalo, de cítara, et coetera,  
ao tímpano sensível que o recebe.

Sem concha do ouvido,  
o mar não tem rumor.  
Sem asa do nariz,  
não voa a maresia.

E o mundo só é mundo enquanto houver o corpo,  
de música e de flor universal medida. (p. 94)

No poema, estabelece-se uma espessa rede de correspondências nas quais o corpo assume a função de catalisador. Na primeira estrofe, a identificação se dá entre os três elementos referidos pelo título. Ela se estabelece, primeiramente, através da presença, nos três vocábulos, da combinação dos fonemas /o/ e /r/; sendo depois sugerida por meio da colocação dos termos “música”, “flor” e “corpo” em posições equivalentes no respeitante à cesura dos versos 3, 4 e 5.

Em outros momentos do texto, serão também inseridos nessa malha outros dois elementos: a noite e a vaga. A similitude entre noite e corpo será indiciada, na quarta estrofe, por meio do quiasma, que, nesse caso, parece funcionar como um recurso de aproximação e não de oposição, como é comumente tratado<sup>152</sup>. Quanto à assimilação da imagem da vaga à do corpo, essa se estabelece por meio de metáforas em que o termo figurado, que corresponde a uma sinédoque do corpo, funciona como adjunto adnominal do figurante, que concerne a uma imagem ligada de algum modo à paisagem marinha.

Em todos os casos, os elementos não são referidos como algo existente em si mesmo, mas como potencialidades geradas a partir do corpo. Dessa maneira, caberia observar as conotações simbólicas geralmente relacionadas a eles, para, assim, depreender o significado atribuído ao corpo. Em relação à música, Chevalier e Gheerbrant afirmam que seu simbolismo está geralmente relacionado à idéia de harmonia. Dos pitagóricos à tradição cristã, “o recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica”<sup>153</sup>. Em vista disso, o concerto realizado pela orquestra do corpo indicará sua perfeição. A “flor”, ao ser referida de par com a “orquestra” parece agregar à idéia de perfeição o simbolismo da elevação. Apontaria para esse sentido possível o simbolismo do elemento que dela provém, o perfume,

<sup>152</sup> Cf. LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

<sup>153</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 627.



curvas” e pelos verbos “saborear” e “sorver”. A “grande plenitude”, referida no primeiro verso, remeteria ao estado de êxtase em que se encontra o sujeito - manifestado pelo desligamento da realidade exterior a ele, como indiciam a expressão “a tudo alheio” e o adjetivo “Absorto” -, o qual decorre da identidade com a amada, obtida por meio da absorção da “substância” de que ela é composta.

Se pensada a partir da modulação temática, a tessitura sonora pode ser considerada também como um elemento que converge para esse sentido. Isso porque o ritmo sincopado, resultante da não-correspondência entre pausa métrica e pausa semântica, parece estar diretamente relacionado à sensação orgástica proveniente da fusão com o elemento feminino.

Essa sensação de plenitude gerada pelo consórcio com Eurídice não estará, porém, livre do acidente que caracteriza tudo o que pertence à esfera do material, do humano. Apontará para isso de modo exemplar o poema “Canção primaveril”:

Anda no ar a excitação  
de seios súbito exibidos  
à torva luz de um alçapão,  
por onde os corpos rolarão,  
mordidos!

Ou é um deus, ou foi a Morte  
quem nos vestiu este torpor;  
e a Primavera é um chicote,  
abrindo as veias e o decote  
ao meu amor!

Esqueço que os dedos têm ossos:  
é só de sangue esta carícia;  
apenas nervos os pescoços...  
mas nos teus olhos, nos meus olhos,  
a luz da morte brilha. (p. 93)

No poema, a intensidade da experiência amorosa é sugerida pelo acúmulo de expressões que conotam certa agressividade, tais como “corpos [...] / mordidos”, “chicote”, remetendo assim, a um desejo de supressão da descontinuidade do ser. O limiar dessa experiência parece ser representado na estrofe final do poema, em que figuram elementos que sugerem o alcance da própria substância do ser, tais como “sangue” e “nervos”. Contudo, a presença da conjunção “mas”, no penúltimo verso, converte a união física não em uma experiência de plenitude, homóloga à que fica sugerida nos poemas vistos anteriormente, e sim de inquietação, pela consciência da finitude iminente.



### 3.2.2 Presença da ausente e catábase à memória

*Desço aos infernos, a descer em mim.*  
(Miguel Torga, “Descida aos infernos”)

Na segunda etapa da aventura de Orfeu, que se realiza nos Cantos III e IV, a ausência da amada, assim como no mito de Orfeu e Eurídice, torna-se elemento que adquire estatuto de presença, na medida em que esta permanece, como uma fantasmagoria. Aponta para isso o poema “Agonia”, presente no Canto II:

“Recordas de repente a praia onde morreu  
a que nunca morreu. Estremeces. A teu lado  
quem foi que se deitou? Que luz se entreabriu?  
E zumbem, na janela, as asas de um moscardo.

Mas vais à beira-mar, no comboio do vento,  
solvendo a solidão das dunas amarelas.  
Onde viste esse quadro? O Museu do Segredo  
vai ser inaugurado, além, entre a floresta.

A festa recomeça, à noite, na varanda:  
festeja-se talvez uma convalescença.  
A que nunca morreu vem vestida de branco  
e traz, no diadema, as tuas confidências.

Acordas, a suar. Injectaram-te soro.  
E sobe-te à garganta o mar da juventude:  
mas o mar abstracto, incolor, inodoro,  
que dá náuseas de tão quimicamente puro.

Que interesse tem o mar, se não trazer ciúme?  
Chegaste a desejar que ela morresse ali.  
Estremeces outra vez. Recobre-se de espuma  
a que nunca morreu por ter depois morrido.

O moscardo. O Museu. O comboio do vento.  
A que nunca morreu. A penumbra que avança.  
Festeja-se, ao luar, uma convalescença...  
E vestida de branco! É noite na varanda.” (p. 125-126)

Neste poema, perpassado por uma atmosfera que se encontra entre o sono e a vigília, a amada, referida pela expressão “a que nunca morreu”, assume aí a feição de presença fantasmática. Indicada pelo verso 20 (“a que nunca morreu por ter depois morrido”), a nova condição em que se apresenta a figura é também sugerida

pela cor de sua indumentária. Isso porque, segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>155</sup>, o branco, ao corresponder a uma cor de passagem, simbolizará a entrada no invisível. Essa presença, ainda que transborde de potencialidades pertencentes à esfera do indiviso, não parece, contudo, trazer ao sujeito nenhuma sensação de plenitude. A pureza de que se torna constituída, metaforizada pela expressão “mar abstracto”, faz dela elemento impossível de ser novamente materializado no plano em que se encontra o sujeito, preconizando, assim, a constatação que irá fazer quando da descida ao seu próprio Mundo Inferior: a memória.

Essa viagem será representada pelo poema “Ladainha horizontal”, pertencente ao canto IV do livro. O poema figura como uma espécie de anamnese, em que os momentos retidos pela memória são figurados na imagem da cama em suas diferentes funções ao longo da existência. No “mar da memória”, essas camas tornam-se “jangadas desmanteladas”, o que permite depreender uma visão negativa do sujeito em relação às experiências figuradas por meio dessas imagens. Em meio a essas “jangadas desmanteladas” que desvanecem nas águas da Memória, há um único leito que se mantém em sua solidez e inteireza: o leito do amor

E o amor? Tálamo, templo  
 conjugação conjugal...  
 O amor: tálamo, templo  
 - ilha num mar tropical.  
 Mas ao redor, insistentes,  
 bramam as ondas do mar,  
 do mar da memória ardente,  
 eternamente a bramar... (p. 137-138)

No fragmento, o amor, figurado pela assimilação de duas imagens, aproximadas inclusive pela aliteração da consoante /t/, corresponde ao único elemento de valor positivo apresentado no poema, já que se torna uma espécie de eixo do mundo, lugar de onde emana toda a força do Ser. Esse valor simbólico é ainda reforçado pela referência à imagem da ilha, que simboliza igualmente um centro primordial. Figurando no texto pela referência direta ao sentimento e não pelo ser que o gera, o amor já não se apresenta aí ligado ao corpo feminino, isto é, à esfera do material, como nos poemas dos dois primeiros cantos do livro.

Fixado definitivamente no mar da Memória, não pode mais, como outrora, se materializar no espaço exterior, da realidade representada. Isso talvez justifique a

---

<sup>155</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 141-142

visão pessimista que esse espaço paulatinamente irá adquirindo ao longo dos cantos, e que culmina com o desejo de suspensão total da existência em “Canto secular”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a presença constante de elementos da tradição greco-latina na poesia de David Mourão-Ferreira, o presente trabalho buscou apontar em que medida o mito de Orfeu compareceria em **Os quatro cantos do tempo**. Realizado um percurso que tornou possível pensar de que maneira os dois principais elementos que caracterizam o mito – a magia do canto e a busca por Eurídice - poderiam ser retomados a partir dos preceitos estético-culturais da lírica ocidental, observa-se que a atualização dos elementos comportará a presença dos princípios inconciliáveis que passam a caracterizar a poesia a partir do Romantismo: a analogia e a ironia.

# BIBLIOGRAFIA

## 1 Obras de David Mourão-Ferreira

### 1.1 Poesia

**Obra poética 1948-1988.** Lisboa: Presença, 1997.

### 1.2 Ensaio, Crítica e Crônica

**Motim literário.** Lisboa: Verbo, 1962.

**Hospital das letras.** Lisboa: Guimarães, 1966.

**Os ócios do ofício.** Lisboa: Guimarães, 1989.

**Tópicos recuperados.** Lisboa: Caminho, 1992.

**Magia, palavra, corpo.** Lisboa: cotovia, 1993.

### 1.3 Tradução

Vozes da poesia europeia I. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 163, jan./abr. 2003.

Vozes da poesia europeia II. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 164, mai./ago. 2003.

Vozes da poesia europeia III. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 165, set./dez. 2003.

## 2 Entrevista

**“É que eu gosto de muita coisa, sabe?!”.** Lisboa, mar./jul. 1993. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 9-80, jul./dez. 1997. Entrevista concedida a Graziana Somai.

### 3 Sobre a poesia de David Mourão-Ferreira

AMARAL, Fernando Pinto do. A poesia de David Mourão-Ferreira: um percurso “do tempo ao coração”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 107, p. 60-64, jan./fev. 1989. (Publicado na seção Notas e Comentários.)

\_\_\_\_\_. A “tinta cinzenta” da melancolia na poesia de David Mourão-Ferreira. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 218-226, jul./dez. 1997.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. “Matura Idade”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 186-190, jul./dez. 1997.

BRANCO, Rosa Alice. Operação cirúrgica e cirurgia plástica (o corpo na poética de Luis Miguel Nava e David Mourão-Ferreira). **Agulha**, Fortaleza/ São Paulo, n. 38, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag38branco.htm>> Acesso em: 12 nov. 2006.

BRITO, Marília Regina. **O amor em David Mourão-Ferreira: da vida à poesia**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2002.

CAMPELO, Juril do Nascimento. **A oficina órfica de David Mourão-Ferreira**. 1986. 177f. Tese (provimento do cargo de professor Titular da área de Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1986.

CARVALHAL, Tânia Franco. Lisboa: a cidade *visível* de David Mourão-Ferreira. **Via atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 234-240, jul. 1999. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02\\_19.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_19.pdf)> Acesso em: 26 abr. 2006.

COELHO, Eduardo Prado. Meios de transporte, amor e morte na poesia portuguesa contemporânea. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 92, p. 42-48, jul. 1986.

\_\_\_\_\_. David Mourão-Ferreira: mar, palavra e memória. In: \_\_\_\_\_. **O reino flutuante**. Lisboa: Edições 70, [S.d.].

\_\_\_\_\_. Retina, rotina, renovo. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Obra poética (1948-1988)**. Lisboa: Presença, 1997.

CRUZ, Gastão. David Mourão-Ferreira, mestre de poesia. In: \_\_\_\_\_. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.

FERREIRA, José Ribeiro. Permanência da cultura clássica: Apolo e Dionísio na poesia portuguesa contemporânea. **Máthesis**, Viseu, n. 3, p. 43-63, 1994. Disponível em: <[http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/Mat3/mathesis3\\_43.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/Mat3/mathesis3_43.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2006.

\_\_\_\_\_. O mito de Ulisses em dois poemas de David Mourão-Ferreira. **Boletim de**

**estudos clássicos**, n. 24. Disponível em: <[http://www.uc.pt/eclassicos/bd\\_pdfs/24/11-OMitodeUlissesem2PoemasdeDavidMouraoFerreira.pdf](http://www.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs/24/11-OMitodeUlissesem2PoemasdeDavidMouraoFerreira.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2006.

\_\_\_\_\_. O tema do labirinto em David Mourão-Ferreira e em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Boletim de estudos clássicos**, n. 25. Disponível em: <[http://www.uc.pt/eclassicos/bd\\_pdfs/25/12-OTemadoLabirintoemDMouraoFerreiraeemSophiadeMelloBreynerAndresen.pdf](http://www.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs/25/12-OTemadoLabirintoemDMouraoFerreiraeemSophiadeMelloBreynerAndresen.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2006.

GARCIA, José Martins. **David Mourão-Ferreira: a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1980.

GUEDES, Maria Estela. David Mourão-Ferreira, Entre a sombra e o corpo. Ode à Música. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 65, p. 77-78, jan. 1982. (recensão crítica)

LIMA, Isabel Pires de. Desafiando pedras – o poeta e o pintor. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 101, p. 97-99, jan./fev. 1988. (notas e comentários)

LISBOA, Eugênio. Uma claridade de sombras e de luzes: a “Obra poética” de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 61, p. 60-62, mai. 1981. (notas e comentários)

LOURENÇO, Eduardo. Fulgurante memória. In: David Mourão-Ferreira. **Boletim Cultural**, Lisboa, nov. 1996. Edição especial. Disponível em: <[http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim\\_cultural/files/Especiais\\_Novembro\\_1996.pdf](http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/Especiais_Novembro_1996.pdf)> Acesso em: 6 set. 2006.

MALHEIRO, Helena. **David Mourão-Ferreira ou “a secreta viagem”**. Lisboa: Oficina do Livro, 2001.

MARINHO, Maria de Fátima. O mito do eterno retorno na poesia de David Mourão-Ferreira. In: \_\_\_\_\_. **A poesia portuguesa nos meados do século XX**. Lisboa: caminho, 1989.

MARQUES, Teresa Martins. David Mourão-Ferreira: microleituras da reescrita poética. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 140/141, p. 253-258, abr./set. 1996. (notas e comentários)

\_\_\_\_\_. O natal davidiano: a permanência do tempo. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 191-212, jul./dez. 1997.

MARTINHO, Fernando J. B. Para um retrato do poeta quando jovem: Eros, tempo, poesia. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145-146, p. 159-172, jul./dez. 1997.

MOURA, Vasco Graça. **David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros**. Porto: Brasília, 1978.

\_\_\_\_\_. David Mourão-Ferreira: do coração ao tempo. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Antologia poética**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

\_\_\_\_\_. Sobre um “Noturno” de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 175-179, jul./dez. 1997.

NUNES, Maria Teresa Arsénio. Tremor de ramos, tremor de remos. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 213-217, jul./dez. 1997.

OLIVEIRA, Catarina Graça. Sobre David Mourão-Ferreira, sobre Cesário Verde. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 357-363, jul./dez. 1997.

PALMA-FERREIRA, João. Quatro relances sobre o itinerário poético de David Mourão-Ferreira. In: \_\_\_\_\_. **Pretérito imperfeito**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974. p. 105-118.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Indagação do fluido: duvidádiva. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 127-156, jul./dez. 1997a.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a fortuna crítica da obra poética e narrativa de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 407-434, jul./dez. 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Permanência clássica na poesia de David Mourão-Ferreira. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 231-246, jul./dez. 1997b.

RODRIGUES, Urbano Tavares. David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 120-124, jul./dez. 1997.

SEIXO, Maria Alzira. David Mourão-Ferreira, Os ramos, os remos. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 90, p. 93-94, mar. 1986.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. A poesia amorosa de David Mourão-Ferreira: uma aventura ao lado do canto. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 145/146, p. 180-185, jul./dez. 1997.

SOUZA, João Rui de. David Mourão-Ferreira, Matura idade. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 17, p. 81-82, jan. 1974. (recensão crítica)

#### 4 Sobre o contexto histórico-literário português

BERRINI, Beatriz. A importância de ser “Távola redonda”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 87, p. 5-19, set. 1995.

BUENO, Jayme Ferreira. **Távola redonda**: uma experiência lírica. Curitiba: EDUCAR, 1983.

CIDADE, Hernani. **Conceito de poesia como expressão da cultura**. Coimbra: Arménio Amado, 1957.

CRUZ, Gastão. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.



GUIMARÃES, Fernando. Revisão da moderna poesia portuguesa. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 1, p. 34-44, mar. 1971.

\_\_\_\_\_. **A poesia portuguesa contemporânea e o fim da modernidade**. Lisboa: Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Porto: Inova, 1974.

\_\_\_\_\_. **O canto do signo**. Lisboa: Presença, 1994.

MARINHO, Maria de Fátima. **A poesia portuguesa nos meados do século XX**. Lisboa: caminho, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. **Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50**. Lisboa: Colibri, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do *Orpheu* a 1960**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca breve, v. 82).

MELO E CASTRO, Ernesto M. **O próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: DIFEL, 1984.

\_\_\_\_\_. **Vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. (Biblioteca breve, v. 52). Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/index.html>> Acesso em: 21 mar. 2006.

PIRES, Daniel. **Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX**. Lisboa: Contexto, 1986.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto, 2005.

SIMÕES, João Gaspar. **História da poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.

\_\_\_\_\_. **Itinerário histórico da poesia portuguesa**. Lisboa: Arcádia, 1964.

TÁVOLA REDONDA (Edição facsimilada). Lisboa: Contexto, 1989.

## 5 Geral

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Stylus, 5)

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1998. V. 2.

\_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2004. V. 1.

BRUNEL, Pierre. Orfeu. In: \_\_\_\_\_ (org). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARVALHO, Amorim de. **Tratado de versificação portuguesa**. Coimbra: Almedina, 1991.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: perspectiva, 2002.

ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães, 1962.

FACHIN, Lídia. Introdução (I). In: CARVALHO, Sílvia Maria S (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREENE, Thomas. Poésie et magie. In: BONNEFOY, Yves; LICHNÉROWICZ, André; SCHÜTZENBERGER, M.-P. **Vérité poétique et vérité scientifique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 63-81.

- GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Stylus, 3)
- GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.
- HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- HOMERO. **A ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, [S.d.].
- \_\_\_\_\_. **A odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, [S.d.].
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, [S.d.].
- KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LÉVI, Éliphas. **História da magia**. São Paulo: Pensamento, 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: \_\_\_\_\_. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. Sobre a doxa literária. In: \_\_\_\_\_. **Crítica (1964-1989)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PFEIFER, Johannes. **La poesía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. São Paulo: Globo, 1999.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. In: \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1992.

VIRGÍLIO. **Geórgicas. Eneida**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1970.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, [S.d.].

XAVIER, Raul. **Vocabulário de poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.