

“A trepadeira submersa”: amores impossíveis na poética de David Mourão-Ferreira

Teresa Cristina Cerdeira
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Resumo

No contexto dos amores impossíveis, caberia inferir também a existência de amores impossibilitados por uma ótica ideológica opressora que condena a sexualidade heterodoxa (neste caso feminina) por ser ela um agente transgressor dos princípios que produzem uma sociedade renovada pela reprodução funcional. O conto de David Mourão-Ferreira – “A trepadeira submersa” – é um modelo de *strip-tease textual*, como o caracterizou Eduardo Prado Coelho, pelo uso de uma estratégia de desvelamento que se cumpre na estrutura significativa e na revelação do significado.

Palavras-chaves: erotismo; David Mourão-Ferreira; “A trepadeira submersa”; ideologia; poder.

Résumé

Dans le contexte des amours impossibles, il faudrait inférer aussi l’existence des amours rendues impossibles par une idéologie opprimante qui condamne toute sexualité hétérodoxe (dans ce cas féminine) par le fait même qu’elle agit comme une force de transgression des principes qui ont pour but de produire une société renouvelée par la reproduction fonctionnelle. Le conte de David Mourão-Ferreira – “A trepadeira submersa” – peut être conçu, tel que l’a vu Eduardo Prado Coelho, comme un exemple parfait de “strip-tease textuel”, à travers l’utilisation d’une stratégie de dévoilement qui traverse également la structure signifiante et la révélation du signifié.

Mots-clés: érotisme; David Mourão-Ferreira; “A trepadeira submersa”; idéologie; pouvoir.

A repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas (e, conseqüentemente, também das permissões) que se convertem em proibições e interdições (e permissões) internas, vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha (pois reprimir também significa: vexar, envergonhar), do sofrimento e da dor (e dos sentimentos contrários a estes, no caso da obediência ao permitido). Nossos sentimentos poderão ser disfarçados, ocultados ou dissimulados desde que percebidos ou sentidos como incompatíveis com as normas, os valores e as regras de nossa sociedade. Costuma-se dizer que a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto repressão, graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade (CHAUÍ, p. 13).

Chauí parece vir mesmo a propósito para a leitura do tema destes seminários sobre os amores impossíveis, proposto pelo Real Gabinete Português de Leitura. Socióloga marxista, ela lê a questão da sexualidade também pelo viés da ideologia, esse fantasma que se impõe – e que, ingenuamente, cremos de maneira “natural” – para que

os valores, as regras e as leis da sociedade sejam mais facilmente reguláveis e controláveis de tal modo que as revoluções e as possíveis transformações que delas possam advir exijam desta mesma sociedade um esforço de ruptura infinitamente maior para a sua concretização. Mantém-se deste modo o conforto do mesmo que interessa sempre aos agentes do poder. A ideologia é uma força sorrateira e subliminar que impõe o modo pelo qual se devem constituir as narrativas de um determinado tempo e espaço que os homens habitam. Ela tem, como objetivo foucaultiano, “vigiar e punir” (FOUCAULT, 1984b). E ela será tão mais perfeita quanto mais evidentemente capaz de clandestinizar a sua força coercitiva através de um processo perverso de interiorização desses valores, de modo a transformar a repressão em autorrepressão. Essa invisibilidade ideológica naturaliza o que é cultural, impõe-se como doxa, senso comum, lei.

No que tange aos limites da sexualidade, essa regulação se torna mais programática a partir do século XVII (FOUCAULT, 1984b), como forma de controle social em nome da eficiência do trabalho nas sociedades pré-capitalistas. A sexualidade, assim como o jogo, assim como a arte, intui o tempo do lazer, ocupa o espaço do ócio e não do negócio, que é aquilo que etimologicamente nega o ócio. Puro dispêndio (BATAILLE, 1975) sem qualquer gesto de produção, acúmulo ou finalidade para além do mero gozo pessoal.

O lugar dos afetos, do desejo, do corpo, conforma uma das vertentes mais importantes da obra de David Mourão-Ferreira, em que a cena erótica parece encontrar seu júbilo em poesia, conto ou romance. Para o efeito desta série de amores impossíveis e de amores tornados impossíveis pela ação repressora e autorrepressora da ideologia, o conto “A trepadeira submersa”, recolhido no conjunto denominado *Os amantes e outros contos* (MOURÃO-FERREIRA, 2006), pode funcionar como exemplo dessa impossibilidade amorosa no que ela tem de submissão aos valores instituídos que se sentem ameaçados pelo lugar transgressor que o erotismo ocupa na dinâmica de uma sociedade fundada no valor do trabalho.

O conto se constrói sob a forma de um *strip-tease textual* – para retomar aqui as palavras de Eduardo Prado Coelho (2006) no belíssimo posfácio desta obra – a modo de dizer que estamos diante de um segredo que só muito lentamente se vai mostrando,

através de uma estrutura ela própria erotizada, em que cada elemento que se revela é um véu a menos a cobrir a nudez da composição.

Subjaz ao conto uma estrutura dramática de caráter muito especial, pois o discurso a que temos acesso não traduz um diálogo em direto, sendo antes composto de duas vozes distintas, separadas em blocos de parágrafos que se alternam, uma que narra uma história, a sua história, e cuja fala vem reportada em discurso indireto pela outra voz que, em silêncio, no registro dos afetos a que uma sensorialidade exacerbada confere uma segunda dimensão do erotismo da linguagem, descreve sua interlocutora – revelada no feminino pela descrição do vestido – como também o ambiente que a cerca, e que não é outro senão o espaço em que a cena acontece: a biblioteca de uma casa de onde se vê o mar.

Os olhos afinal eram azuis; as mobílias escuras. E o vestido, vermelho, ficava bem com esses dois tons, harmonizava-se igualmente com as restantes cores. Somente o aquário, entre as duas estantes, parecia um pouco despropositado. Os livros, de lombadas coloridas (quase nenhuma encadernações), atraíam os olhos irresistivelmente; e apetecia passar-lhes a mão por cima, como sobre o dorso de animais domésticos. Aos mais antigos, ou mais usados, apetecia mesmo pegar-lhes ao colo, aninhá-los entre almofadas, deixá-los a dormir dentro de cestos de verga. Mas via-se que todos estavam contentes – até aqueles em que há muito tempo ela não tocava – por terem sido, alguma vez, acariciados pelas suas mãos. E eram justamente as mãos dela que faziam pensar em tudo isso, porque a voz, em contrapartida, insistia em vibrar pequenas chicotadas (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 103-104).

A inexistência de um narrador que comente os fatos e apresente os personagens, ao modo da tradição realista, gera no leitor o incômodo de se sentir lançado a meio caminho de uma cena de que lhe roubaram o preâmbulo, a que o discurso indireto, de que se ausenta o verbo discente, só faz colaborar no estranhamento. Por outro lado, a quebra das expectativas tradicionais do relato aguça sua curiosidade ao lhe conferir o lugar do detetive, em busca de pistas textuais (os índices barthesianos? – BARTHES, 1966), ou do jogador em busca das peças de um *puzzle* que lhe cabe montar para decifrar o crime ou construir o quadro.

Que o avô paterno, já muito velho, vivia na província em pleno século XIII. Que a avó materna, também viúva, mas habitando em Lisboa, ninguém a arrancava do século XVII, onde o mais decotadamente vivia, em francês, escrevendo a várias amigas

íntimas, espalhadas pelos quatro cantos do mundo, longas epístolas no mais puro estilo de Madame de Sévigné. Que os pais, esses, havia muito que se tinham instalado no século XIX, se bem que ocupassem ambos, naquela casa, quartos separados e distantes: o da mãe com os relógios parados em 1830; e o do pai, um pouco atravancado entre a guerra franco-prussiana e a guerra dos bóeres, tinha contudo uma varanda sobre o mar, de onde ele, nos dias de sol, e através de um óculo datado de 1891, procurava distinguir, no horizonte, a queda da Monarquia, os antecedentes da guerra de 14-18, a muito possível e pacata loucura dos anos 20. Que, finalmente, do único irmão que tinha, bastante mais novo, e que estava destacado em África, lhe chegavam de avião, todas as semanas, as mais frescas notícias da Idade da Pedra (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 103).

Ao estranhamento da camada significante, soma-se um estranhamento do significado na descrição de um quadro familiar que não se pode compreender literalmente, em que a mistura algo surrealista dos séculos tem a função de apontar metaforicamente para a caracterização dos personagens: o avô paterno (século XII), fazendo parte da aristocracia rural; a avó materna (século XVII), cidadina e cortesã a evocar os salões de Mme. de Sévigné; os pais (século XIX), vivendo separados pelos quartos e pelo modelo de vida que escolheram – a mãe num romantismo extemporâneo, o pai, historicamente compromissado, tendo no passado próximo a guerra franco-prussiana e o Ultimatum, que o mar lhe fazia recordar, intuindo, por outro lado, o futuro do país entre a queda da Monarquia, a Guerra de 1914 e a loucura dos anos 1920; quanto ao irmão (século XX), este experimentava a Guerra Colonial em África, conquistado pela ideologia da ditadura portuguesa, que entendia a ocupação do território africano como missão civilizatória com vistas a resgatar da barbárie os povos “da Idade da Pedra”.

Se as observações de quem narra se vão concentrando cada vez mais na descrição dos gestos da sua interlocutora, em grandes *closes* que sobrevalorizam detalhes do corpo – as mãos na faca, no pesa-papéis, no maço de folhas com seus poemas –, também a narrativa da interlocutora se vai centrando cada vez mais na sua história pessoal, a começar pela do passado, com a solidão provocada pelo afastamento dos pais – ele sempre em viagem de trabalho, levando a mãe “a reboque”– e com a experiência algo perversa de uma governante que a obrigava beijar-lhe os pés e a assistir às suas abluções noturnas, tornando-se contudo, confessadamente, a pessoa que mais a marcara na vida.

As observações de quem narra acentuam em *crescendo* uma visão erotizada da sua interlocutora que parece contaminar todo o ambiente em que habita: como a lembrar

um dos fragmentos do discurso amoroso recolhidos por Roland Barthes, há como que um alargamento do desejo do amante que faz transbordar do sujeito amado para os demais objetos da cena amorosa as marcas do seu encantamento: “Todo objeto tocado pelo corpo do sujeito amado torna-se parte desse corpo e o sujeito amoroso a ele se apega apaixonadamente” (BARTHES, 1977, p. 205). Assim como os livros “estavam contentes – até aqueles em que há muito tempo ela não tocava – por terem sido alguma vez acariciados pela sua mão” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 104), também o mar assemelhava-se a um “gato angorá, todo estiraçado no peitoral” (MOURÃO-FERREIRA 2006, p. 105), “com a pele arrepanhada, muito de leve, pelos dedos quentes de Julho” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 105); e a mão da sua interlocutora pousa “num globo vermelho, todo irisado por dentro” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 105), e o rosto da narradora fica “tão vermelho como o vestido que ela trazia, como o próprio pesa-papéis: era também o mar, era também a água do aquário, eram também as lombadas de todos os livros” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 106).

Próximo do fim do conto, próximo do fim do encontro, a voz da interlocutora domina definitivamente a narrativa aumentando proporcionalmente o silêncio extático de quem narra a cena. A história passa a centrar-se na relação dos dois personagens, tornando mais evidentes os lugares que ocupam naquela relação amorosa: a narrativa, despindo-se de mais um véu, revela a interlocutora como uma professora universitária de história, o que transforma retroativamente em índice a caracterização metafórica que ela havia feito inicialmente da própria família; essa relação a dois confere ainda à professora o lugar do poder intelectual, da pessoa mais velha e mais sábia a quem é entregue, certo dia, pela pessoa amada, um maço de poemas como modo metonímico de demonstração do seu apaixonamento; acrescentem-se a isso as marcas da classe social a que pertence a professora – pai diplomata, casa com livros, viagens, cozinheira e governanta, tudo ostensivamente assinalado por valores conservadores capazes de produzir, como sugere Marilena Chauí, a “interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade” (1998, p. 13). É quando se levantam, então, outros véus que permitem ir desnudando a relação silenciosa que une os dois personagens: a diferença de lugares sociais (professor/aluno) se atenua quando, diante dos poemas, a professora permite uma aproximação simbólica com o outro, através da sua identificação com a poesia: “Que também ela, aos dezoito anos, tinha escrito

poemas, mas em prosa” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 106), primeiro nível de uma confissão a que se segue uma imediata reação de autodefesa através das críticas que fazia aos versos que recebera para ler, que mais que sanções eram modos clandestinos de velar a questão fulcral do seu profundo desencantamento com a vida, em geral, segundo ela, pouco merecedora de maiúsculas ou de pontos de exclamação:

Que eu abusava muito das maiúsculas e dos pontos de exclamação [...] Que o facto, evidentemente, era próprio da minha idade. Que eu havia de ver, no entanto, à medida que o tempo fosse correndo, como são raras as pessoas e as coisas que merecem maiúscula, como quase nada, no mundo, merece as honras de um ponto de exclamação (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 106-107).

Por fim, no que seria o seu penúltimo bloco de fala, a professora deixa cair os véus definitivos para a exposição da sua nudez afetiva ao enunciar o grande segredo daquela relação amorosa entre duas mulheres, professora e aluna, ambas apaixonadas: “Que ao menos ficasse assente entre nós as duas, que não devia haver hipocrisia de parte a parte. Que também ela me achava amorosa, amorosa, amorosa” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 107). Só então o gênero que as identifica vem à tona – “entre nós as duas” – não para as libertar, mas para justificar a razão pela qual a professora se sentia tragicamente impossibilitada de assumir uma relação que a caracterizaria “como um Sócrates de saias a corromper a juventude” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 107), incapaz que era de romper com os códigos sociais que a interditavam. Essa recusa estilhaçada, que se autodenuncia numa fala desconcertantemente sentimental, é reiterada pela estrutura significativa que repete três vezes o adjetivo “amorosa”, afirmando um desejo que, para não dominar inteiramente o sujeito amante, só consegue se revelar pela negativa: “Que o seu desejo não era apenas, evidentemente, o de me agarrar assim pelos ombros, com os braços estendidos, muito esticados, a fim de evitar que os nossos rostos se aproximassem” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 107). Enfim, no apelo desesperado de uma invocação de retórica religiosa (“pelo amor de Deus”), reitera-se a proposta de um necessário e rápido esquecimento daquela confissão amorosa (“depressa, depressa”) que, afinal, só foi capaz de se definir contraditoriamente por aquilo que não tinha podido ser sequer confessado: “Que me pedia, pelo amor de Deus, para eu tentar esquecer – depressa, depressa – tudo aquilo que nem me tinha dito” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 107).

O precário encontro afinal só se cumpre quando intermediado pelos versos que a aluna havia escrito, papel que ela tocara e que se tornaria objeto fetiche de uma relação interdita, a que “o sujeito amoroso se apega[ra] apaixonadamente”.¹ “Que lhe deixasse, apesar de tudo, os versos que lhe entregara. Que lhe deixasse, pelo menos, aqueles em que se falava de uma trepadeira submersa” (MOURÃO-FERREIRA, 2006, p. 107).

O texto se encerra em metáfora, por interposto objeto amoroso: para além dos versos, é como se a professora tivesse podido ler as impressões da aluna sobre “o globo de vidro vermelho todo irisado por dentro” e sobre “aquela ténue e caprichosa flora, lá dentro do aquário, [que] sugeria o desenho de uma trepadeira submersa”. Gesto simbólico de intimidade nos afetos, ele é ao mesmo tempo declaração de “exílio”, para retomar mais um fragmento do discurso amoroso de Barthes, que vai buscar, neste caso, o diálogo com Freud para enunciar o luto amoroso: “O luto incita o eu a renunciar ao objeto declarando que este último está morto e oferecendo ao eu o beneplácito de continuar vivo” (Freud),² a que Barthes acrescenta em conclusão: “Tal é o preço a ser pago: a morte da Imagem contra a minha própria vida”.³

“A trepadeira submersa” é um conto feito de fragmentos, de blocos assindéticos alternados, que reitera, também em outro nível, a opção de Roland Barthes sobre uma narrativa amorosa em fragmentos. Porque, afinal, o fragmento é a condição mesma do discurso amoroso, a forma possível da sua manifestação, da manifestação da sua indigência, como se o imaginário amoroso não se pudesse revelar senão por sopros de linguagem.

“A trepadeira submersa” dá conta de uma refinada arte de contar em que se comprometem, de modo “submerso”, a estrutura significante e a revelação do significado, ambas enclausuradas em fragmentos estanques, em nichos de separação, em interdições e segredos. O *strip-tease textual* parece ganhar aí o lugar da intuição mais reveladora de um texto que põe paulatinamente a nu a mais dilaceradora submissão do sujeito às leis castradoras que impõem à liberdade do gozo erótico o lugar rarefeito das

¹ “Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément” (BARTHES, 1977, p. 205; tradução do autor).

² “Le deuil incite le moi à renoncer à l'objet en déclarant que ce dernier est mort et en offrant au mot la prime de rester en vie” (FREUD, Sigmund, *apud* BARTHES, 1977, p. 123; tradução do autor).

³ “Tel est le prix à payer: la mort de l'Image contre ma propre vie” (BARTHES, 1977, p. 123; tradução do autor).

afetividades censuradas quando não integrantes do modelo que a sociedade tomou como ideal. Ao pretender justificar a sexualidade por uma finalidade meramente reprodutora, capaz de perpetuar a espécie, a ideologia está recusando o jogo do prazer erótico no que ele tem de noção de despesa (BATAILLE, 1975) e de gozo sem finalidade, obrigando-o a colaborar com o trabalho na sua incansável faina para garantir o progresso, a produtividade, o consumo, três esteios do projeto capitalista e da moral burguesa.

Referências

- BARTHES, Roland. Analyse structurale du récit, *Revue Communications*, Paris, n. 8, 1966.
_____. *Fragments d'un discours amoureux* (OBJETS). Paris: Seuil, 1977.
BATAILLE, Georges. *A parte maldita* (precedida de “A noção de despesa”). Rio de Janeiro: Imago, 1975.
CHAUÍ, Marilena. *A repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1998.
COELHO, Eduardo Prado. Quando depois do sol não vem mais nada. Posfácio. MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Lisboa: Presença, 2006.
FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1984a.
FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984b.
MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. Lisboa: Presença, 2006.

Minicurrículo

Teresa Cristina Cerdeira é professora titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora 1B do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Possui graduação em Letras (Português Literaturas) pela UFRJ (1972), mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ (1979), mestrado em Littérature Comparée – Université de Toulouse II – Le Mirail (1974) e doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela UFRJ (1987).