

PALAVRA — CORPO ILUMINADO DO AMOR DA EXPRESSÃO

Uma leitura de *O corpo iluminado*
de David Mourão-Ferreira

Rita Maria de Abreu Maia

I. PALAVRA — FORÇA ERÓTICA DA VIDA/DAVID]

Mal fora iniciada a secreta viagem,
um deus me segredou que eu não iria só...
— Por isso a cada vulto os sentidos reagem,
supondo ser a luz que o deus me segredou.

(Mourão-Ferreira, David. *A Secreta Viagem*, 1950)

A viagem empreendida pelo intelectual David Mourão-Ferreira (1927-1996), durante percurso de 69 anos, foi marcada pelo vigor da palavra — vulto que fazia seus sentidos reagirem e luz que clareava seu atuante caminho e a paisagem lítero-cultural da vida portuguesa.

Nascido em lar que alimentava intimidades com a palavra literária — seu pai fora membro do grupo *Seara Nova* e secretário de Jaime Cortesão na Biblioteca Nacional —, escrever constituiu-se para ele força erótica de vida: “Escrever é fundamental para viver e até para viver antecipadamente”. (Medina, 1983, p. 337).

Os diversos gêneros pelos quais trafegou e a dinâmica atuação em atividades culturais em Portugal confirmam essa familiaridade que possuía, desde a infância, com o universo da palavra e ratificam a “volubilidade intrínseca” que denunciavam sua inquietante trajetória. Tal “diversidade aparente”, como entende o próprio poeta, nada mais é do que modo único e essencial de “reagir perante o mundo” (Medina, 1983, p. 336). A palavra, portanto, em sua viagem

é polivalente, rica, responde à inquietude que sustenta sua relação com o mundo, levando-o ao desejo de completá-lo:

Impossível reduzir a um só vetor o que a arte representa em relação ao mundo. Um desejo de completar o mundo. Vontade de rivalizar com o mundo por meio de pequenos mundos que façam concorrência ao universo social. Tentativa de transformar o mundo. Esta, quase sempre falhada. E a tentativa de transfigurar o mundo. Esta, mais promissora. (Medina, idem, ibidem).

O trabalho da e com a palavra assume, assim, uma dimensão relevante para David Mourão-Ferreira que vê o artista como alguém capaz de transfigurar o mundo na impossibilidade de transformá-lo. E explica a sutil diferença semântica que percebe entre *transformar* e *transfigurar*:

A transformação tem sempre algo a ver com a modificação das estruturas sócio-econômicas vigentes e constitui uma tarefa em que o artista pode ser meramente um alertador. Mas, por mais realizada que seja sua missão, não chega a mudar os problemas fundamentais do homem. (...) O espanto de existir; a angústia de envelhecer; a perplexidade perante a morte." (Id., ib.).

Atento ao mundo e ao homem cujos problemas existenciais apresentam-se imutáveis, o artista,

(...) embora sofra a tentação de transformar o mundo, interessa-lhe, na realidade, transfigurá-lo com o trabalho da palavra. Transfigurando tudo o que pertence às zonas do espanto, da angústia e da perplexidade, conseguimos dar uma outra face ao universo e torná-lo mais habitável." (Id., ib.).

Sem dúvida que este poeta, ficcionista, ensaísta, dramaturgo, tradutor e professor de Letras enriqueceu o universo da cultura em Portugal. A *pa-lavra* foi sua pá no trabalho de lavrar a realidade para transfigurar o mundo e, ao mesmo tempo, passaporte para embarque no grande livro da vida que faz imortais os que são capazes de tornar o mundo mais agradavelmente habitável. Por isso, David Mourão-Ferreira foi intensamente solicitado para realização de atividades culturais. Para não ser, certamente, mais um mero "alertador", ocupou entre 1976 e 1979, a Secretaria de Cultura em Portugal e dirigiu o setor de bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nada inusitado e surpreendente para quem dirigira, em inícios da década de 50, a revista *Távola Redonda* que influenciou significativamente a vida intelectual de sua geração e que contou com a participação e colaboração dos brasileiros Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Cecília Meireles. De proposta eclética, a revista não possuía intenção pragmática. Desejava mesmo testemu-

nhar a poesia de seu tempo e estar a serviço da Poesia e não pôr a Poesia a serviço das idéias de seu tempo.

Publica, nessa mesma época — 1950 —, o primeiro livro de poemas, *A Secreta Viagem*, cuja temática do amor passa a simbolizar a *pedra filosofal da vida e do amor* (Moura, 1978).

O grupo de poemas *O Corpo Iluminado*¹ é parte da bagagem deste passageiro cuja viagem literária tem em Eros a pulsão fundante e movente da palavra — luz e farol, que guia as experiências do poeta pelas veredas do corpo textual e que se sustenta tematicamente na relação amorosa concebida *como tensão estabelecida entre dois “sujeitos”, que dele e nele devem encontrar-se e encontrar o prazer e a dor, numa “cúmplice partilha”* (“Soneto do Cativo”) (Moura, 1978, p. 13/14).

O próprio Mourão-Ferreira reconhece estarem o amor e a experiência erótica entre os aspectos temáticos e estruturais que criam relações interdiscursivas entre a poesia, a ficção e o ensaio:

Esses aspectos não eram conscientes em mim. (...) Mas o aspecto que lembraria em primeiro lugar é o elemento erótico. Há o erotismo em si e também aquele ligado a uma tentativa de inserção cultural mais vasta que a simples realidade portuguesa. (...) os críticos do aparente na minha obra não iam além do mero erotismo (Medina, id., p. 336).

Enquanto leitora de *O Corpo Iluminado*, encontro o ato amoroso como um dos segredos que sua poética revela/esconde, segredado entre as imagens que o texto realiza, revelado sobretudo na rede de sentidos que essas imagens criam entre si. Todo segredo tem dupla face: seu lado secreto, oculto, interdito, mas que só se efetiva como segredo quando revelado, denunciado. Quando sai da escuridão do calado para a luminosidade do falado. Aí, então, o segredo é.

Também assim se constrói a travessia da palavra literária. Sempre secreta, mas insistentemente reveladora. Ao segredar, instiga o leitor à descoberta de seus esconderijos. Revelada, transforma a leitura em atividade lúdica cheia de dor e prazer como os caminhos do amor.

O ciclo de poemas *O Corpo Iluminado* realiza brilhantemente a “*secreta viagem*” entre o prazer do amor e o prazer do texto ao transfigurar poeticamente a realidade, de tal modo, que o leitor sente-se um habitante capaz de suportar seu mundo.

No “horizonte do provável”, quero crer que o nome do poeta David já profetizasse a relação que viria a estabelecer com a vida, edificada a partir do trabalho lúdico com a palavra: o substantivo próprio Davi é anagrama de vida.

2. PALAVRA — CORPO DA EXPRESSÃO

2.1. Sintagma “*corpo iluminado*” — *espinha dorsal do poema*

O corpo textual do ciclo de poemas de D.M-F. tem como membros 25 poemas de curta extensão, enumerados em romanos, com número de sílabas

que varia de versos monossilábicos (I) a sonetos decassílabos (XII), com múltiplas formas de estrofação, onde o dístico predomina.

Tal diversidade formal, contudo, implica unidade sustentada pelo rigor formal intrínseco a cada poema. Tem-se, por exemplo, no poema I, versos com uma única sílaba, constituídos de uma única palavra. O poema IX, para citar outro, possui estrofes de 3 versos, cada um com 3 sílabas, além de conter 12 versos e ser numerado com um múltiplo de 3 — IX. São rápidos exemplos que desvelam ao leitor, intenção explícita de ser esse corpo textual um trabalho poético intensamente tocado, lavrado, elaborado. A palavra impõe-se como objeto plástico, moldado pela razão, embora movido pela visível emoção da experiência amorosa, quando o corpo é o TU com quem o eu poético dialoga, mas, sobretudo, é caminho por onde a palavra deve realizar sua secreta viagem.

No plano semântico, o sintagma *corpo iluminado* é raiz, de onde brotam as palavras-chave dos poemas, e tronco que sustenta as relações semânticas e metafóricas do poema. O sintagma nominal do título compõe-se de um artigo definido, um substantivo e um participio adjetivado. O artigo definido *o* determina, especifica e singulariza o objeto poético. Dá-lhe quase um valor dêitico, como se apontasse o corpo — este é o corpo. Logo, esse corpo não precisa de nomeação porque já está determinado pelo saber do poeta. O eu lírico sabe-o. Viveu-o. Tocou-o como outro, como *tu* e moldou-o como matéria poética.

Esse corpo, acrescente-se, possui atributo que o particulariza mais e que, ao mesmo tempo, enriquece-lhe o significado: *iluminado*. O corpo é iluminador, iluminante, porque ilumina ou é algo que recebe luz exterior, projetando-a? Possui força autogeradora capaz de iluminar ou é objeto iluminado pelo sujeito que o percebe?

São questões a que o título me instiga, a partir do prazer lúdico de tomá-lo como corpo concreto da expressão, e estão respondidas nos poemas X e XII:

À noite ainda mais o corpo se ilumina (X)

Irrompe do teu corpo iluminado
toda a luz de que o mundo sente a falta. (XII)

O corpo, portanto, enquanto objeto poético, é o outro sujeito da relação dialógica que nasce entre o eu poético, dono da palavra que diz o corpo, e o sujeito do enunciado verbal, corpo que irradia luz ao poeta que o percebe, recebe-o e transfigura-o em poesia.

Mesmo que o corpo iluminado não seja necessariamente a representação de uma mesma mulher — pessoa cantada, enquanto matéria poética — *persona* — esse corpo é único, o mesmo do poema I ao XXV, elaborado em toda sua diversidade e múltiplas manifestações — *Não sei se nasces do parto/ de quantas te precederam* (III) — com os sentidos nascidos do olhar e da memória cultural do poeta.

2.2. O corpo do poema — o rigor da forma

A imagem textual germinada no título nasce e começa a ganhar forma e feição já no poema inicial do ciclo.

Dorso
terso
morno
denso
Corpo
nu

Horto
Berço
Torso
tenso
Torre
Tu

O poema possui duas estrofes métrica e ritmicamente paralelas, formadas por seis versos monossilábicos. Cada um com uma palavra dissílabo-paroxítona, excluindo-se o verso seis de cada estrofe que descontrói a unidade silábica quando se constitui de monossílabo tônico — nu/tu, mantendo, entretanto, unidade estrófica.

O esquema rítmico também é rigoroso e inusitado. Tem-se $A B A B' A C / A B A B' A C$, se considerarmos rimas em A , as realizadas no interior da sílaba tônica (Dor-/mor-/Cor-/Hor-/Tor-/Tor-) e as rimas em B como *toantes* (terso-Berço/denso-tenso) e B' como rimas *soantes* em relação às rimas em B (terso-denso/Berço-tenso). Se seguirmos, contudo, ao método convencional de análise rítmica, o esquema altera-se devido à imposição de se obter a rima levando em conta a correspondência perfeita de fonemas a partir da última vogal tônica do verso. Neste caso, todas as rimas em A fazem-se *soantes*: (A'): $A B A' B' A' C / A' B A B' D C$ e criam um dado novo e interessante: a palavra *Torre*, cuja sílaba tônica rima com a de *Corpo*, passa a não ter correspondente. Esta diferença no significante rítmico pode gerar significados.

Nos múltiplos sentidos que o verbete *torre* adquire (Ferreira, 1975), estão expressas noções afins de altura, fortaleza, poder. Enquanto radical, *torre* contém a idéia de tórrido, torrente, torrencial. O corpo desse tu parece irradiar força, poder, porque sua altura é capaz de sugerir a imagem de ponto de orientação. O corpo, além disso, é tórrido, torrente, o que lhe assegura força e poder de sedução sobre o olhar do eu lírico.

Não se pretende exaurir toda a possibilidade descritiva dos recursos estilísticos-formais que o “pequeno” poema propõe. Tencionou-se desvelar a preocupação do poeta com a construção do poema, esculpido com labor, talhado com precisão para que todos os adereços superficiais do corpo poético fossem abolidos, expondo a nudez sintática de sua expressão como se expõe

o corpo desse Tu em instante tenso, tórrido de amor quando o corpo se pertence em plenitude porque:

Só mesmo deitada
é que tu és tua. (XXI)

Há outros índices do rigor com que o poeta esculpe a obra. Todos os substantivos do poema (I) encontram-se grafados em letra maiúscula, enquanto os adjetivos estão em minúscula, permitindo múltiplas combinações semânticas entre o objeto de olhar e seus atributos. Assim, tem-se:

Dorso	terso/morno/denso
Corpo	nu
Horto	
Berço	tenso
Torso	

de modo que os substantivos referem-se sempre ao mesmo objeto — matéria única em sua multiplicidade associativa que os adjetivos enriquecem em sintonia com o instante vivido. O substantivo *Torre* exclui-se do grupo por ser de categoria feminina, não sendo possível combiná-lo gramaticalmente com os adjetivos. Assim como na arquitetura rítmica do texto, nele está um desvio que reforça a leitura antes por nós tecida e que prepara a inscrição do *Tu* no enunciado verbal. O pronome pessoal de segunda pessoa do singular, nesse momento, faz deslocar o olhar do poeta (e do leitor) não mais para a palavra corpo — matéria que o eu lírico vinha esculpindo. O corpo converte-se em pessoa, personaliza-se e aproxima-se do poeta. Do referente textual, transfigura-se em destinatário. É o outro a quem o sujeito lírico dirige-se.

Há dois movimentos do corpo. Em princípio, ele é dorso (costas, parte posterior) terso, morno, denso, corpo nu. Em outro, transforma-se em denso horto, leito por onde deslizam as águas do desejo, corpo torcido na tórrida tensão do ato amoroso.

A palavra *corpo* é, por tudo isto, torre de sustentação da arquitetura poética dos poemas, alicerçada no vigor e no rigor do trabalho literário de David Mourão-Ferreira que a eleva à estatura de expressão literária marcadamente erótica.

III. EROS — NA PALAVRA DO CORPO E NO CORPO DA PALAVRA

Impossível negar a presença do amor na poesia do autor de *Matura Idade* como diálogo manifesto entre dois corpos a que se alia *um trabalho intelectual de urdidura valeriana onde a sensualidade de uma vivência individual se faz palavra* (Silva, T.C.C., 1993).

Sua poesia é impulsionada pela presença de Eros. A palavra do prazeroso deus da vida já vem escrita e inscrita em português desde os cancioneiros medievais, de forma que a poesia de D.M.F., *de um amor todo paixão, gozo e erotismo* (Silva, id., ib.), segue caminho delineado pela lírica de expressão portuguesa, fortemente impregnada pela temática do amor.

Há, como nos faz ver E.M. de Melo e Castro, duas manifestações possíveis e distintas da palavra erótica. A primeira, onde se erotiza um vocabulário não especificamente erótico, através de imagens, metáforas — *técnicas de fazer as palavras excederem seus aparentes limites semânticos* (Castro, E.M. Melo, 1984). A segunda expressa-se *no uso de vocabulário rigoroso e adequado à comunicação oral e escrita do ato amoroso e de sua fenomenologia* (Castro, id.). Segundo este crítico, esse repertório situado *na zona das interdições de caráter moral ou religioso*, coincide com a linguagem popular e encontra-se no horizonte mais ou menos impreciso entre o popular e o erudito, entre a delimitação preconceituosa de decência ou indecência.

A vivência do prazer transparece no enunciado do texto desejoso de revelar a (des)coberta do corpo que se despe e do corpo que se encontra na intimidade conquistada passo-a-passo. O corpo nu (poema I) ganha a dimensão humana e feminina no texto II. O *Tu* agora é *toda* espanto diante da multiplicidade que a experiência do corpo poderá conceder-lhe:

Toda te espantas
de já prever

que sejam tantas
as que vais ser. (II)

Na perspectiva de dialogia com o outro, espanto e pressentimento somam-se à expectativa da vivência plural do amor na unidade de um só corpo.

A secreta viagem pelo corpo desejado inicia seu trajeto. Há que afastar obstáculos, descobrir territórios. Assim, no poema III, o não-saber a mulher implica dificuldade por parte do eu lírico em dar conta de uma pessoa múltipla cuja pluralidade advém, certamente, de experiências antes efetivadas:

Não sei se nasces do parto
de quantas te precederam.

ou até mesmo de desafios não vivenciados:

Se do constante massacre
de vidas que não viveste.

Na indireta pergunta, a inquietude e a ansiedade do sujeito poético buscam nas hipóteses levantadas, respostas que só o tempo responderá. Adiante (poema IV), porém, propõe-se alternativas que poderiam justificar o

comportamento plural e inesperado do outro, na tentativa de captar a gênese da diversidade:

Ora me vejo eu todos e vós uma
ora vos vejo todas e nenhuma. (IV)

O não-saber a mulher pode estar no próprio *eu* em que inúmeros ecoam ou mesmo na impossibilidade de captar a pluralidade incontida desse *tu* que se faz constantemente *vós*. Um *tu* que além de plural, escapa-lhe, esvai-se, deixando-o sem garantia de sua existência:

Nada garante que tu existas
Não acredito que tu existas

Só necessito que tu existas (VI)

Diante de tamanha multiplicidade do *tu*, sua presença fugaz e vulnerável passa a ser posta em questão. A única certeza do eu lírico é a necessidade que nutre da existência da mulher.

O jogo amoroso que parte do *tu* parece se impor sustentado na dialética do esconder/revelar sua personalidade e seus sentimentos, na imprevisibilidade do ser que ora se entrega e ora escapa, deixando ao sujeito poético a vivência constante do pânico:

Afogo no teu ombro
tudo o que não te digo
o pânico do sonho
o resplendor do risco

É de ti que me escondo
Em ti é que me firmo (V)

envolvendo-o no risco resplendoroso do medo e da sedução, inseguro entre a dureza da pedra e a maciez da seda:

Ou és tu feita de pedra
mas perto de ser de seda (VII)

Mas o poeta não resiste à força de atração:

Com M de Mulher é que o teu nome
vai mergulhando os pés nas minhas veias

Centro do mundo um vértice na sombra
Por cima o Sol o céu O que tu queiras (VIII)

e o sangue de suas veias pulsa e acelera à presença do nome da mulher desejada e ao mergulho de seus pés no corpo que a espera. Enquanto a entrega do *eu* é assinalada pelo órgão que conduz a vida (veias), a da Mulher é, por ora, indicada pelo nome e pelos pés. Sobre eles, o sol responsabiliza-se pela luminosidade.

A partir do poema de número IX, o erotismo vai penetrando o vocabulário do campo semântico da palavra *corpo*, à proporção que o ato amoroso vai-se apoderando do discurso poético:

Os teus *olhos*
exigindo
ser
bebidos

Os teus *ombros*
reclamando
nenhum manto

Os teus *seios*
pressupondo
tantos pomos

O teu *ventre*
recolhendo
o relâmpago (grifos nossos)

A imagem resplandecente do ápice amoroso e do corpo que se ilumina e que reluz no instante de amor passa a ser desenhada no corpo textual, à medida em que o corpo da Mulher vai-se descobrindo com maior naturalidade e intimidade vocabular:

Os teus *olhos* pedem
mas a *boca* exige
que te inunde as *pernas*
toda a luz do dia

Até o teu *sexo*
que negro cintila
mais e mais desperta
para a luz do dia (XIII)

A experiência do prazer em processo de amadurecimento, geradora de luz e de força, intensifica a liberdade semântica e amplia imagens e vocabulário do universo da vivência erótica:

É nesse ponto
de tuas *coxas*
que o meu *pescoço*
implora a força

Agreste gosto
de húmida *polpa*
o que dissolvo
dentro da *boca*

Eis num renovo
mágica força
Rei me corôo
em tuas *coxas* (XXII)

Enquanto o texto (des)vela as partes do corpo — coxas, pescoço, polpa, boca —, as imagens — força, sorvedouro, renovo (rebento, broto) — *representam menos a cena erótica do que sua expectativa* (Barthes, 1987), pluralizando significados, trazendo à baila a escrita do Prazer, geradora de sentidos vários *na medida em que é produzid[a] sensualmente* (id., ib.).

O trabalho poético da escrita textual opera, na enunciação, a transfiguração metafórica do que, no enunciado, constituiu-se como espetáculo de erotização dos corpos.

IV. O CORPO ILUMINADO — IMAGEM DO AMOR E DA ESCRITA

Impregnada pela noção de substância, concretidade, a palavra *corpo* dicionariza-se, além disso, como idéia plástica do que pode ser descrito, pintado, esculpido. Remetendo-o à capa da edição da *Obra Poética* (Editorial Presença, 1988) onde o grupo de poemas *O Corpo Iluminado* (1987) está inserido, tem-se a imagem de um torso — representação da figura humana truncada, sem membros íntegros. Está-se diante de uma estátua, uma imagem, uma representação. A força da arte esculpindo a vida. Assim *O Corpo Iluminado*. Sabe a matéria poética — corpo textual — palpável e concreta. Sabe, também, a representação poética de matéria sentida, vivenciada, experienciada, tocada pelos sentidos, iluminadora da palavra segregada pelos deuses e esperada pelo poeta desde o início de seu percurso poético.

Essa transdircursividade que estabelecemos entre o título dos poemas e a imagem-síntese da *Obra Poética* torna-se mais pertinente quando de análise formal do poema de abertura de *O Corpo Iluminado* que se destaca pela concisão de linguagem e pelo caráter enumerativo-descritivo nascido por processo de associação fônica e de imagens (ver 2.2):

Dorso
terso
morno
denso
Corpo
nu

Horto
Berço
Torso
tenso
Torre
Tu

conferindo ao texto estatuto de obra ecrástica ao possibilitar outra representação semiótica do mesmo referente.

Adotamos, doravante, a conceituação de *ekphrasis* elaborada por Claus Clüver e discutida pessoalmente em palestra realizada na UFRJ, em 26 de novembro de 1996.

Para a compreensão de *ekphrasis*, elegemos duas noções fundamentais. Primeiro, o conceito reformulado de Claus Clüver. Para ele, *ekphrasis é a verbalização de textos reais ou fictícios compostos num sistema sógnico não verbal*. Segundo, a *ekphrasis* exige a produção de uma imagem mental junto ao leitor, reconhecida como *enargeia* e que deve ser tomada numa perspectiva da recepção.

É possível considerar o conjunto poético *O Corpo Iluminado* como exemplo de poesia ecrástica?

Resposta imediata encontra-se na nota final (p. 145) da *Obra Poética* que aqui utilizamos: *suprimiram-se, nesta edição, dez poesias do livro O Corpo Iluminado, por se considerar a sua articulação exclusiva com os desenhos do escultor Francisco Simões, para os quais foram escritas e assim publicadas na edição original da referida obra* (Ed. Presença, 1987).

Entretanto, considerando-se a noção de *enargeia* como imagem mental construída pelo receptor, é inegável a energia plástica que brota das imagens poéticas de David Mourão-Ferreira:

Que pedra os braços te aperta
na pedra junto à cabeça (VII).

Deitas-te. E vem a Lua
que te fulmina (XVII).

Centro do mundo um vértice na sombra
Por cima o Sol o céu O que tu queiras (VIII).

Outro aspecto que permitiria a realização de transposição semiótica inversa — do texto verbal ao não-verbal — de *O Corpo Iluminado* é o caráter descritivo de certos poemas, inclusivamente o já citado poema I. Outro poema exemplar:

É quando estás de joelhos
que és toda bicho da Terra
toda fulgente de pêlos
toda brotada das trevas
toda pesada nos beiços
de um barro que nunca seca (...) (XIV).

Os elementos da natureza, conotados eroticamente no repertório cultural, oferecem cor e tom necessários à reescrita do texto em outro sistema semiótico, a partir da forte descrição sinestésica da mulher como corpo-palavra, passível de múltiplas figurações e metaforizações, onde os sentidos e a expressão do eu lírico encontram pouso e morada.

Há em *O Corpo Iluminado* outros discretos, mas visíveis sinais de trânsito entre o código verbal que o texto adotou como expressão subjetiva, e o código não-verbal — a ausência de pontuação, o espaçamento duplo entre palavras simulando vírgulas, o jogo de letra maiúscula com minúscula:

Água de fogo sem labaredas
queimas as grades que há nas fronteiras
inundas pontes praias falésias

De húmido lume tu me incendeias (XI).

Todos estabelecem valorização semântica da escrita em si, realizando, mesmo com discrição, uma produção translingüística. Vale, ainda, recordar o jogo de luz e sombra que se irradia dos poemas e a riqueza pictórica que irrompe das construções vocabulares ligadas ao campo semântico de luz. A materialidade plástica do referente *corpo*, associado ao atributo *iluminado*, provoca no leitor uma forte *enargeia* que lhe desperta acentuadamente o sentido da visão.

Não adotamos categoricamente *O Corpo Iluminado* como texto exemplar de poesia efrástica, pela certeza de que os tempos em que estamos (texto e leitor) situados e inseridos, recusam a rigidez de demarcação entre gêneros literários e linguagens estéticas. As fronteiras entre os discursos estendem-se para além do código porque o homem contemporâneo é múltiplo em sua aparente unidade, assim como em sua expressão habitam múltiplas linguagens que fazem de sua palavra um corpo rico de significantes, multiplicador de significações.

O poeta David Mourão-Ferreira vivencia *o sabor de saber-se ilimitado* (XII) quando compreende que o corpo circunda a torrente de *eus* que jorram de cada homem que sonda seus próprios abismos (XXV):

Quantos em ti lagos e rios
Quantos em ti os oceanos (XXV).

Na metáfora da *água* — imagem-síntese, nestes poemas, entre a materialidade do corpo e a luminosidade da forma e do encontro amoroso, o poeta revela toda consciência da impossibilidade humana de se atingir o outro pela vastidão de seus oceanos interiores.

A poeta que possui este saber, adquirido no sabor da vivência, não se é capaz de impor classificações rígidas, porque recusa a unidade e a uniformidade que os rótulos asseguram ao homem, impedindo-o de pressentir de onde provém e aonde vai (XXV). Por isto, com certeza, de sua palavra

Irrompe assim a luz entre os extremos
da mesma renovada madrugada
e vibra a cada instante um novo grito

que faz espalhar por toda parte a sua força infinita de renovação que nasce da palavra iluminada de David Mourão-Ferreira.

Bibliografia

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
CASTRO, E.M. de Melo e. *Literatura Portuguesa de Invenção*. São Paulo: Difel, 1984.
LISBOA, Eugênio. *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: INCM, 1987.
MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.
MORÃO, Paula. "David Mourão-Ferreira", In: *Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Cosmos, 1993.
MOURA, Vasco Graça. "David Mourão-Ferreira: do coração ao tempo", In: *Várias vozes*. Lisboa: Presença, 1987.
_____. "David Mourão-Ferreira (sombra, corpo, lúcidos lugares)", In: *Várias vozes*. Lisboa: Presença, 1987.
_____. *David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros*. Brasília Editora, 1978.
MOURÃO-FERREIRA, David. "O Corpo Iluminado". In: *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. (Todas as citações foram extraídas desta edição.)
SILVA, T.C. Cerdeira da. *A poesia amorosa de David Mourão-Ferreira, uma aventura ao lado do canto*. Comunicação no XXV Congresso Brasileiro de Língua e Literatura, UERJ, 1993.