

Teresa Martins Marques

**UMA LEITURA DE *GAIVOTAS EM TERRA*  
DE DAVID MOURÃO-FERREIRA**



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

**FICHA TÉCNICA**

**TÍTULO**

UMA LEITURA DE *GAIVOTAS EM TERRA* DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

**AUTOR**

TERESA MARTINS MARQUES

**EDITOR**

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

**EDIÇÃO**

ANTÓNIO SANTOS TEIXEIRA  
SUSANA PATRÍCIO MARQUES

**ISBN**

978-972-623-260-5

**ORGANIZAÇÃO**



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa

R. Academia das Ciências, 19

1249-122 LISBOA

Telefone: 213219730

Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt

Internet: www.acad-ciencias.pt

Copyright © Academia das Ciências de Lisboa (ACL), 2015

Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização do Editor



# UMA LEITURA DE *GAIVOTAS EM TERRA* DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

Teresa Martins Marques

“Não é de heróis a vingança.”

(Padre António Vieira)

## Resumo

Pretende-se mostrar a génese complexa de *Gaivotas em Terra* e a sua relação com o projecto adiado *Manhãs de Lisboa*, a partir de um texto não publicado concebido como prefácio a *Gaivotas em Terra*. Sendo um volume de novelas, mostra-se que *Gaivotas em Terra* podem ser lidas como proto-romance, através do trânsito das personagens comuns às quatro narrativas.

## Abstract

In this text we intend to demonstrate the complex genesis of *Gaivotas em Terra* and its relationship with the postponed project *Manhãs de Lisboa*, proceeding from an unpublished text which was conceived as a preface to *Gaivotas em Terra*. Bearing in mind that *Gaivotas em Terra* are short stories ingenre, evidence is provided that the book can be read as a ‘protonovel’ through the transition of characters common the four narratives.

É deveras complexa a génese do volume *Gaivotas em Terra*. Para tentar estabelecê-la, estudei um rascunho que o autor escreveu, em 1964, com o fim de redigir um prefácio à 2ª edição, que acabaria por não incluir no livro. Na realidade, o texto derivou para a filosofia da composição, à maneira de Poe, e não estaria ele certo de que tal servisse a função prefacial.

*As Manhãs de Lisboa* era o título que previra para o volume, mas uma sugestão de última hora levou-o a alterá-lo para *Gaivotas em Terra*. Lembro que o verso “em terra tantas gaivotas”, que comparece no «Romance das Mulheres de Lisboa no Regresso das Praias», foi escrito em Agosto de 1955. A sugestão das gaivotas ocorre justamente no final da quarta novela. Ao mudar o título, ganhou-se em sugestão simbólica, mas ter-se-á perdido, na opinião do autor, o rigor da referência a uma «unidade de lugar», que se tornou motivo estruturador da obra. Em minha opinião, não se terá perdido o fio estruturador, pois que Lisboa continua a ser a personagem principal, além de que *Manhãs de Lisboa* seria muito limitativo relativamente ao conteúdo, visto que logo a primeira novela decorre durante a noite, num velório.

A obsessão davidiana com o tempo circular levava-o a imaginar as quatro histórias, como as quatro estações, em consonância com o que ia fazendo, paralelamente, no volume poético *Os Quatro Cantos do Tempo*, com poemas escritos entre 1953 e 1958, e, em 1980, assumidamente *As Quatro Estações*:

A diferença que elas haveriam de apresentar no que tangia ao “tempo” foi a primeira de que me apercebi, ao dar-me conta de que as novelas teriam de ser inevitavelmente quatro – e que principiara logo a antevê-las sob o signo de cada uma das quatro estações do ano. Com efeito, antes de terem título, elas foram, para mim, a novela da Primavera, a do Verão, a do Outono, a do Inverno... Talvez seja bom acrescentar que se ia então organizando – paralelamente, como que independente da minha vontade – um livro de poesia, ou longo poema, em que acabei por descobrir uma estrutura semelhante e a que vim a dar o título de *Os Quatro Cantos do Tempo*. Ramos divergentes de um mesmo tronco de comuns preocupações.

O primitivo volume *As Manhãs de Lisboa* era outro, conforme leio em apontamentos de 1954 e 1955<sup>1</sup>, bem como no abandonado prefácio. Eram também quatro novelas onde comparecem personagens que entraram em *Gaivotas em Terra* (Tenente Sanches, Capitão Lobo, Henrique, Cesaltina, Tia Raquel), mas também outras que não fazem parte deste elenco: Nuno, Maria da Glória, Maria Emília, Manuel, Dr. Pinto e Nina, esta última que vinha desde um romance abandonado em 1945, e que acabaria a servir de fundo a Maria Antónia, futura personagem das *Gaivotas*. A primeira história que escreveu para *As Manhãs de Lisboa* não a incluiu no volume e tinha como pano de fundo a Primavera. Infelizmente, destruiu-a, mas, naquele texto inédito com intuito de prefácio, David Mourão-Ferreira conta aproximadamente o enredo de uma história – narrada na terceira pessoa – de um rapaz de vinte e poucos anos, que intentava seduzir, por vingança, uma rapariga de dezassete anos, sobrinha da amante de trinta e muitos, que mais não faz, afinal, que prepará-lo para um amor impetuoso, mas que vem a cair, afinal de contas, na mais aflitiva vulgaridade de um namoro burguês.

Esta temática assomará, todavia, na quarta de *As Quatro Estações*, «Erika e a Madrugada», na qual a protagonista surge em paralelo com a sobrinha-portuguesa, a noiva – “a pequena”, comedida, equilibrada, a fada do lar, Ifigénia em Áulida, que vai ser imolada no altar do deus dinheiro, sendo o noivo um psiquiatra ex-amante de Erika, um predador com um passado pouco recomendável e um presente não menos suspeito de oportunismo, à volta do qual se tecem insinuações de responsabilidade relativamente ao suicídio da irmã da sua noiva, também sua antiga amante.

O autor desistiu do volume *As Manhãs de Lisboa*, na Primavera de 1955. Eis senão quando começa a vir à flor da escrita o conjunto que há-de chamar-se *Gaivotas em Terra*. Cito daquele prefácio abandonado, que se revela agora da maior utilidade:

Posto de lado o projecto das novelas, tratei de retornar a um romance – chamar-se-ia *Floresta de Enganos* – que vinha conhecendo sucessivas versões desde 1947 e que nunca chegou (nem chegará) a completar-se. No Verão do ano seguinte, tendo-me comprometido a colaborar no número 3 da revista *Graal* com algumas páginas desse romance em preparação, dei-me ao trabalho de copiar um capítulo que se intitulava *Os Dialectos do Desejo*. Ao fazê-lo, porém, fui verificando que tais páginas, separadas do conjunto, seriam quase incompreensíveis; ao mesmo tempo, outras figuras, outras situações, outras atmosferas – que nada tinham a ver com as do romance – começaram concretamente a ganhar vulto, a delinear-se, a adensar-se, como se as linhas que mecanicamente eu copiava constituíssem apenas uma grade, imperceptível, translúcida, através de cujos tenuíssimos arames já outra história se movia... Eram as figuras, as

---

<sup>1</sup> Caderno de bolso também com apontamentos para *Floresta de Enganos*. (Espólio de David Mourão-Ferreira)

situações, as atmosferas da novela *E aos Costumes Disse Nada*. Em pouco mais de um mês estava escrita.

Fica bem clara a razão pela qual desistiu do prefácio – o enovelamento do processo de construção:

Será preciso dizer que essa história não surgia do nada? (Onde existem, aliás, as histórias que surgem do nada?) Mas o certo é que eu a tinha mentalmente registado com o objectivo de vir a aproveitá-la, como simples episódio, numa longa narrativa com que sonhava (outra!) e que se intitularia *Memórias Amorasas de Amador Amado*. Quis porém o destino que ela se transformasse, nessa altura, numa novela independente. Todavia, ao publicá-la no número 3 da *Graal*, já o projecto do livro voltara a dominar-me – e, por isso mesmo, julguei-me no direito de anunciá-la, desde logo como fazendo parte do volume de novelas em preparação, *As Manhãs de Lisboa*.

Estava, de facto, em preparação, mas uma vez mais se enganava acerca do que o livro viria a ser:

Passara a imaginá-lo constituído por mais duas ou três histórias, também de ambiente lisboeta, na mesma linha quase satírica de *Aos Costumes Disse Nada*, contadas através de narradores igualmente desabusados e igualmente impelidos para um precoce memorialismo; constituído, enfim, por mais dois ou três episódios arrancados àquelas hipotéticas *Memórias Amorasas* e de idêntico modo convertidos em novelas. Esse, portanto, o sentido em que decidi trabalhar; e assim o fiz – ainda que intermitentemente – ao longo de quase um ano, mas com resultados que estavam bastante longe de me parecer satisfatórios.

Mas tudo se complica, de repente:

Entretanto, porém, a morte inesperada de uma pessoa que me tinha sido muito querida arrebatou-me de súbito para bem longe de semelhantes projectos, de quaisquer propósitos, – e dei comigo a escrever, logo a seguir ao enterro, umas quantas páginas que seriam, afinal, o início da novela *Tal e Qual o Que Era*. Os cinco primeiros capítulos ficaram prontos em quinze dias. Os dois restantes apenas seriam completados quase três meses depois, – mas, nesse espaço de tempo, já principiara uma terceira novela – *Casal Venha Lisboa* – e já delinear, por inteiro, *Agora o Fado Corrido*. A última, todavia, somente seria escrita no ano seguinte.

Cada uma das histórias tinha tido, afinal de contas, uma génese diferente. Na origem de *Casal Venha Lisboa*, houvera, como *detonador* inicial de toda a intriga, uma pequena cena a que assistiu na Costa da Caparica e que é dada rapidamente na novela, mas que muito o impressionou:

Um homem, que ninguém sabia quem fosse – tinha acabado de desaparecer nas águas. Depois de se terem mostrado vãos todos os esforços para o encontrar, como que por um acordo tácito ninguém mais se atrevera a regressar ao banho e tinham-se formado pequenos grupos que comentavam ainda o incidente. De súbito, um casal de forasteiros (via-se bem que não pertenciam ao número dos veraneantes), ainda que certamente informado do que se passara, decidiu-se a não respeitar esse tabu inconsciente e a profanar, de modo deliberado, aquelas águas onde acabara de

desaparecer um homem. O que mais me chamou a atenção foi a circunstância de parecerem pouco íntimos um do outro no momento em que entraram na água, e de terem regressado, minutos depois, abraçados e transidos, como se viessem de transpor não sei que invisíveis barreiras ou como se trouxessem – do limiar da Morte – a *ordem* de converter, numa só, as respectivas solidões... Nesse momento, já eu estava a imaginar os antecedentes da história de cada um deles.

A história engendrara-se na praia, e até o pormenor do *incipit* sobre os Mau-Mau saiu da boca de duas veraneantes:

Perto, junto de um chapéu-de-sol, duas senhoras conversavam acerca de África, da permanência de uma delas em África, de uma acidentada viagem de avião, da escala que o avião fizera em Nairobi... – «Em Nairobi? – Sim... No Quénia. A capital do Quénia. A terra dos Mau-Mau. Ao chegar a Roma, ainda vinha com os nervos arrasados...»

Nesse mesmo dia escrevi as primeiras páginas da novela.

Será verdade o que David Mourão-Ferreira nos conta? E será verdade o que Poe nos contou sobre a composição de *The Raven*? Quem poderá afirmá-lo com rigor? A preocupação do autor em desbravar sempre novos rumos na escrita, em tomar outros ambientes como pano de fundo, leva-o a dizer que não gostaria de ser julgado sempre por este modelo narrativo:

O facto de ter publicado, entretanto, uma curta novela – *O Viúvo* –, onde já, porventura, novos rumos se esboçavam, ou entreabriam, parecia-me um obstáculo demasiado frágil a que persistissem a julgar-me, como ficcionista, apenas em função destas *Gaivotas em Terra*. [...]. Antes de mais, porém, seja-me permitido esclarecer um ponto que pode dar margem a certas dúvidas: desejar não ser julgado, como ficcionista, apenas em função de *Gaivotas em Terra*, não significa, de modo algum, uma atitude de menosprezo, e muito menos de repúdio, em relação a esta obra. Bem pelo contrário, agrada-me reconhecer, ainda hoje, que ela corresponde, se não por completo aos *impulsos* que me animaram, pelo menos a grande parte das *intenções* em que eles se converteram. Simplesmente, quando sentimos a pressão interior de um universo romanesco e sabemos, bem demais, que desse universo tão-só exprimimos, por enquanto, uma reduzida parcela, é inevitável o temor de nos vermos apressadamente catalogados...

As quatro narrativas de *Gaivotas em Terra*, na sua 1ª edição (1959), foram classificadas como novelas, tendo sido suprimida a classificação nas edições posteriores. Imaginadas em conjunto, são escritas *como um romance* a partir de uma teia de relações de personagens que transitam de umas para as outras. Os tempos históricos comandam a seriação no volume, o que mais lhe concede a perspectiva de fluir romanesco. Sobre a *intenção de romance*, é bem claro o prefácio à 7ª edição (1988): “Não posso negar que o meu oculto propósito tenha sido, simultaneamente, o de conferir a cada uma das novelas a densidade de uma espécie de romance em miniatura e a todas elas, no seu conjunto, o implícito ou vagueante contorno de um romance totalizador. (GT: 12)

O autor assume-as como novelas *à contrecœur*, sem a convicção de que tal designação corresponda verdadeiramente ao volume, antes movido pela veneração que o romance lhe inspira, mas também pela sua exigência pessoal, pois tantos começou e só um conseguiu terminar.

Não obstante, como novelas autónomas, embora estreitamente articuladas, é que tenho de considerar (melhor diria assumir) estas *Gaivotas em Terra*. A isso me sinto obrigado, antes de mais, pela quase supersticiosa veneração que também desde sempre me inspirou o romance como «género» especificamente individualizado ainda que utilizando múltiplas máscaras, livre mas não anárquico, ondulante ou caprichoso mas não desprovido de certo fôlego e de certa unidade estruturante. (GT: 12)

O desejo de que o volume fosse, de pleno direito, um romance levou-o várias vezes a tentar modificá-lo. Mas a tentação ou não passou à prática ou destruiu as “provas”, já que delas nenhum vestígio encontrei. Fica-nos, pelo menos, a declaração de intenção:

“Devo ainda confessar que por mais de uma vez me vi tentado a fundir em um romance a matéria romanesca deflagrada ou cindida nestas novelas. Mas acabei por sempre recuar diante dessa tentação pelo que haveria de artificioso em qualquer que fosse a maneira de a pôr em prática. (GT: 12)

Num outro trecho inacabado, o autor considera cada uma das narrativas “quatro breves e concentrados romances” e, no conjunto, um romance mais amplo. Mas, fundamentalmente, acentua a ligação destas narrativas a um dos temas basilares da obra davidiana – o das representações de Lisboa:

Escritas entre 1956 e 1958, as quatro longas novelas do volume *Gaivotas em Terra* podem, afinal, considerar-se quatro breves e concentrados romances, enquanto no seu conjunto constituem também um romance mais amplo, graças à articulação dos seus temas e dos seus tempos, bem como à reiterada presença de personagens secundárias que de umas para outras vão subterraneamente transitando. Mas a principal protagonista de todas estas histórias é, talvez, a própria cidade de Lisboa – ou melhor, quatro diferentes rostos da Lisboa do nosso século, desde começos dos anos Trinta até finais dos anos Cinquenta... Com figuras inspiradas no povo de Lisboa, na pequena, na média, na alta burguesia – e também em certo estrato de uma aristocracia decadente –, estas narrativas reflectem, por outro lado, os tempos difíceis em que se situam e em que foram vividas, recordadas, imaginadas, transpostas, escritas, sem que todavia prescindam da sua quota-parte de esperança e, em certos casos, de alguma dose de humor. No que respeita a Lisboa, provavelmente correspondem elas, em registo de ficção, a muitos outros textos, em verso ou prosa, que sobre Lisboa escreve.

David Mourão-Ferreira definiu o romance como conjunto de linhas, que se cruzam umas, paralelas outras, subentendendo sempre um *plano* bem definido por duas dimensões – o tempo (dado pelo desenvolvimento das diversas linhas) e o espaço (ambiente em que as linhas se desenvolvem), o que não parece adequar-se àquela classificação que apresenta como “quatro breves e concentrados romances”. Por outro lado, acrescentou ainda que “a diferença entre o novelista e o romancista cifra-se



precisamente neste pormenor: enquanto o primeiro se prende ao desenvolvimento de um caso, o segundo é solicitado pelo desenvolvimento simultâneo de vários casos”<sup>2</sup>.

Se o volume *Gaivotas em Terra* se unifica pelo trânsito diegético de um número considerável de personagens secundárias numas narrativas e principais noutras; pela unidade topográfica do narrado; pelos universos sociais focalizados; pelas idades do homem e dos ciclos das estações; pela polarização das acções à volta do elemento feminino; pela estrutura interna e simbologia do número sete – faltará alguma coisa a este volume para poder ser lido à maneira de romance?

Pois bem, imaginemos que o autor decidia suprimir as datas no final de cada narrativa, suprimindo ainda os títulos de cada uma delas, substituindo-os por uma notação em partes I, II, III, e IV. Para fazer o romance, o autor não precisaria de acrescentar, bastava-lhe suprimir. A unidade final, à maneira de romance, seria bem mais conseguida do que a de muitos romances que hoje se publicam.

O que me parece adequar-se a este caso *sui generis* é a classificação de proto-romance. A maneira de romance verifica-se no modo como se estabelecem as ligações entre as quatro narrativas, ou seja, através de nada menos que sete personagens em trânsito. Designemos as narrativas por 1ª, 2ª, 3ª, e 4ª, como forma de melhor vermos os vasos comunicantes entre elas. A 1ª e a 2ª estão ligadas pelos respectivos narradores, já que Carlos e Henrique são amigos de infância.

Cesaltina estabelece a ligação entre a 1ª, 3ª e 4ª. Na 1ª e na 4ª, é namorada de Carlos; na 3ª, assume o papel de fantasia erótica do primo Sertório.

A personagem Martins é comum às partes 2ª, 3ª e 4ª. Na 2ª, é o assassino do suposto amante da mulher; na 3ª, é apresentado como companheiro de Sertório; na 4ª, é o amigo de peito do fidalgo D. Luís. Através de três vozes diferentes que nos apresentam uma personagem secundária, estamos perante um hábil processo narrativo, cuja função é classificar os seus classificadores.

Maria da Luz / Lucília (L.), a mulher do Martins, comparece na 2ª, 3ª e 4ª narrativas. Centraliza a acção da 2ª e funciona como projecção sexual para Sertório na 3ª, para voltar a ser lembrada por D. Luís na 4ª, a propósito da sua insólita vingança.

Em «Tal e Qual o Que Era», a narração é reconstituição, catarse e despedida em que realidade e aparência se questionam, em que as imagens parentais se diluem. «Aos Costumes Disse Nada» é a construção de um equívoco, onde o presente funciona como vingança e onde a frustração é afrodisíaca. Em «Casal Venha Lisboa», procura-se um mito idealizado em África e também as raízes familiares. «Agora o Fado Corrido» é o regime do ciúme como memória imaginária, o fado é fado, é predição e perdição, o marialvismo é vi(n)olência, e o leitor assiste à ritualização da vingança como acto solidário.

Sendo Lisboa inequivocamente o espaço centralizador da acção das quatro narrativas, podemos ler o conjunto à maneira de romance inter-classes sociais. Na 1ª, focaliza-se a alta burguesia; na 3ª, a pequena burguesia; na 2ª e na 4ª, dois microcosmos

---

<sup>2</sup> *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 20.

sociais, respectivamente, o exército e os ambientes fadistas lisboetas. A cada parte corresponde uma estação do ano e uma idade do homem em processo linear, à semelhança dos *Quatro Cantos do Tempo* e de *As Quatro Estações*. Na 1ª, a Primavera e a infância de Carlos e Maria Antónia; na 2ª, o Verão e a juventude de Maria da Luz / Lucília e Henrique; na 3ª, o Outono e a idade adulta de Sertório e Dalila; Na 4ª, o Inverno e o princípio da decadência de D. Luís.

A estrutura interna do volume obedece ao maior rigor organizacional: cada uma das narrativas está dividida em sete capítulos e o número totalizador 28, símbolo do feminino, é um mês lunar completo, sendo as quatro fases da lua de sete dias cada. Todas as narrativas giram à volta de uma mulher, mas não da mesma mulher, e todas elas têm algo de lunático, de esfíngico, na sua imprevisibilidade. O próprio título, sendo um quinto título, por não coincidir com o título de nenhuma das narrativas, mas antes de um diálogo na parte final, assume uma dimensão totalizadora do volume. Uma ou várias situações de morte ocorrem nas quatro narrativas. Na primeira, as mortes de Rogério e de Maria Antónia. Na segunda, do tenente Sanches. Na terceira, um afogado na praia. Na quarta, a ameaça de morte ainda que não concretizada por D. Luís.

Nas quatro narrativas, funciona uma rede de substituições ou de relações descompensadas: Henrique parece gostar de Maria Antónia; há sempre uma mulher da pequena burguesia a substituir Maria Antónia: para Henrique, é Maria da Luz; para Carlos, é Cesaltina, que será substituída para Sertório através de Dalila, que substitui simultaneamente “o mito Mulher” do Martins, isto é, Maria da Luz / Lucília. Henrique, apesar de mais velho que Carlos, revela uma pureza e ingenuidade que o outro já não tem. O papel de Henrique não é apenas o de contrastar a sua puerilidade com a perversidade dos outros, é também fazer a ponte entre as duas mulheres, que são duas versões da mesma. Cesaltina será a versão vulgar de Maria Antónia, através da infância perversa:

É verdade, meu caro: com a Cesaltina, a «coisa» tem durado. E sabes porquê? Lembras-te de uma ocasião eu te ter dito que a Cesaltina me contava – com espantosíssima coragem! – Alguns sujios pormenores da sua infância?... É raro encontrar-se isto numa mulher. Aí tens. Podes tirar as tuas conclusões. Mas adiante. (p. 37)

Dom Luís, o protagonista da quarta narrativa de *Gaiivotas em Terra*, «E Agora o Fado Corrido», torna-se amante de L., “a mulher do Martins”, ou “a minha senhora”, para rapidamente desabar em “aquela cabra.” (p. 122). Um amante *sui generis*, pois compra-lhe mensalmente sexo, apenas por vingança e solidariedade com David, o jovem cadete da Escola de Guerra que o Martins matou. É um fidalgo marialva e decadente, “um homem alto, muito corpulento e de aspecto agressivo” (p. 173), que bate na amante Maria do Amparo, que ameaça matá-la, quando ela decide, sem grande convicção, deixá-lo, mas que é capaz de um gesto solidário com o amigo, o cadete assassinado: “Não era nada comigo. Mas foi das coisas mais bonitas que tenho feito na vida” (p. 219).

Este homem usa a máscara defensiva do autoritarismo por puro medo de mostrar uma imagem vulnerável e congemma a vingança sobre o Martins: “Inda por cima acabou por ficar absolvido ou quase... Foi prà África, depois, o grandessíssimo corno.” (p. 220) Passou, então, a arranjar as provas ao marido: “passei a ir com a gaja uma vez

por mês com toda a pontualidade”. Abaixamento cada vez maior do nível de L.: “Obrigava-a a assinar um recibo”, a sordidez vem também da laracha que ela acha: “E a tipa até achava laracha”, “tudo ali escarrapachado”. A vingança ritualizada: “E eu agarrava o recibo, dobrava-o muito bem dobrado, metia-o numa carta registada (registada, compreendes?) e mandava-o direitinho para África” (p. 220). Dom Luís tem um fundo ingénuo: para ele, as coisas estão certas ou estão erradas. Neste caso, estavam erradas, mas davam certas, pois alimentam a conta-gotas o erotismo à distância, não apenas do marido Martins, como também do Sertório.

A rede promíscua das relações das quatro narrativas quase precisa de mapa para ser entendida. Dom Luís é também amante da fadista Maria do Amparo, a melhor amiga da Cesaltina, prima de Sertório, e que é amante de Carlos, o eterno seduzido por Maria Antónia. Maria da Luz e Dalila são, para Sertório, substituições projectadas da Cesaltina. Esta é, para Carlos, uma substituição projectada de Maria Antónia. Os mitos eróticos da infância resistem, persistem. Dirá Cesaltina para Maria do Amparo, falando de Carlos: “Mas é também um grande neura... Que julgas! Tenho-lhe aturado muito! Só aquela mania que ele tem de querer saber se eu em miúda era muito sensual, e mais isto e mais aquilo!... Até chego a inventar coisas para ele me deixar em paz.” (p. 182)

Sertório, protagonista da terceira narrativa, «Casal Venha Lisboa», também residente em África e de visita à capital, é amigo do Martins. Pelo que se conclui que L. é um dos elementos de ligação entre as três narrativas. Martins sabe da vida de L. em Lisboa através de Dom Luís. Nas notícias que o marido quer continuar a receber, há uma componente masoquista: “De quando em quando aparecia muito deprimido: recebera notícias de Lisboa, informações terríveis, terríveis! Mas não dizia do que se tratava.” (p. 122) Componente masoquista com ingredientes autopunitivos, que lhe serve de óbvio afrodisíaco para o seu escape com as negras, pobres infelizes que deviam pagar altas facturas alheias. A projecção da mulher é visível nos retratos, que duplicam, que fazem durar o olhar, mas que, sobretudo, são objectos, como as mulheres que eles representam. Esta *dimensão objectal* do retrato é fundamental para estes fanáticos da fotografia – “e tirava retratos, em posições lascivas, às prostitutas recém-chegadas da Metrópole...” –, coadjuvando a dimensão simbólica: “E em todos aqueles corpos reaparecia o rosto da mulher do Martins – cujas feições se confundiam, por vezes, com as feições da própria Cesaltina.” (p. 122) E se as prostitutas duplicam L. para o Martins, a mulher do Martins duplica Cesaltina para Sertório e, mais tarde, Dalila fará o mesmo papel para este homem que de Sansão tem, todavia, a inicial do nome e é ele que sanciona o comportamento erótico do Martins, servindo-lhe de cúmplice. Cesaltina é o *veículo* comunicante entre as quatro narrativas, que colocam a grande questão da indecisão e dualidade dos homens sobre as mulheres. Por detrás do discurso moralista dos homens questiona-se a tia Henriqueta, copiando a sabedoria popular da Mari’ Balhica, com crueza pitoresca: “Vocês sabem o que dizia uma mulher lá da minha terra, a Mari’ Balhica? Que os homens são todos o mesmo. Só gostam das que mijam fora da covinha!” A narrativa dá o salto para Sertório como forma de “prova” generalizante: “São todos o mesmo! Até este, este fedelho... Inda na outra noite o ouvi a sonhar alto com a Cesaltina!» (p. 163)

Diz-se o que não se prefere. Prefere-se o que não se diz. Neste teatro de enganos com papéis transferidos, ninguém vale pelo que é, apenas vale pelo que simboliza. O autor cuidadosamente encarrega-se de dar alguma ajuda interpretativa para os leitores mais desprevenidos, fazendo de Sertório actor dramático, em duplicação, agora, do

traço autobiográfico de David-actor: “Em Lisboa o Sertório tinha sido amador dramático (melhor: actor; actor num teatro experimental.” Sertório e Martins fazem uma irmandade erótica, à volta da luz negra da “mulher do Martins”, representando perante a plateia móvel de mosquitos: “Arrebatado contracenava com a mulher do Martins.” Estes papéis de substituição ficavam-lhe a primor: “A mulher do Martins chegou mesmo a ser Clitemnestra, viúva de Agamémnon, chama-se agora Dalila.” (p. 122) Até mesmo a viagem a Lisboa tem o fito de realizar a fantasia, dando razão à epígrafe de *Gaivotas*, “Isto no fim de contas é uma aldeia...”: “É que viera para Lisboa com a esperança de topar, à chegada, a mulher do Martins.” É muito interessante a ironia fina que ressalta da projecção de Sertório sobre a mulher do Martins, baseada no termo «intimidade», porque, na realidade, ele tem intimidade metonímica com o objecto fotografia que representa a mulher do Martins: “Depois de tantos anos de «intimidade», não era mesmo provável que ela estivesse, à espera dele, no Cais da Rocha do Conde de Óbidos?” (p. 123) Quando encontra Dalida, ela é um *ersatz* da fantasia, mas acabou a tornar-se simulacro de outra coisa: a da procura da segurança na soma de duas inseguranças: “Fosse o que fosse! Ao menos eram dois. Eram dois e mantinham-se unidos, contra aquela presença obsidiante do afogado – cujo cadáver por ali rondava, entre a areia do fundo e a espuma da superfície, já com algas nos braços e nos cabelos.”

Nas *Gaivotas*, encontramos crianças órfãs de pais vivos. Na primeira narrativa, os pais estão ausentes e os filhos vivem apenas com as distraídas mães; na segunda, Henrique e a irmã vivem com a avó e Maria da Luz vive com o pai em conflito total, e a mãe é uma figura esbatida; na terceira, a mãe de Sertório está internada na Idanha, numa casa de saúde para doentes mentais; Cesaltina está de candeias às avessas com a mãe e é fiel à sua herança materna: “Tal mãe, tal filha!” Pagam também o preço da orfandade, nos comportamentos bizarros que manifestam. O sexo funciona como sinal de afirmação, afrontando tabus, dizendo em linguagem ínvia *estou aqui, existo*. Sertório é o adolescente a quem dão sexo em vez de ternura. A falta de ternura perverte. Será essa *falta* o grande equívoco que para sempre o marcará. Regressado do manicómio, onde não tem a certeza se a mãe o reconhece, a sua orfandade é camuflada pela actividade erótica:

Um pouco mais tarde no comboio, de regresso a Lisboa. A Cesaltina arrastara-o para o corredor da carruagem: junto de uma janela, repete-se, então, alguma coisa do que na estrada se passara. Lá fora, por detrás do vidro num galope de sombras, desfilavam as árvores; e taludes e muros e casas. «Já nunca mais te esqueces de mim, pois não?» (p. 145)

Há morbidez nestas relações, com insistência na ideia da morte imaginária, quando todo o ambiente exterior respira vida: «Mesmo se eu morresse? Se eu morresse amanhã por exemplo...?» (p. 145) É visível o contraste entre a paisagem mutável e aquilo que Cesaltina deseja que se torne indelével, a obsessão contra o esquecimento, o desejo de deixar marca em alguém, que acabará a funcionar como veículo de transmissão de traumas, fonte da angústia destas personagens. O sexo aflora o problema, mas não o resolve, porque o trauma é íntimo, mas de outro foro. Do foro da ternura securitária que não houve. Até o brutamontes D. Luís, no final, mais parece um cordeirinho desamparado. A tempestade que diz querer fazer, matando a amante Maria do Amparo, não passa de ameaça, e nem percebe a dupla moral que é a sua. Matar para ele só seria errado se fossem os outros a fazê-lo. As gaivotas em terra são, agora, sinal de gorado temporal: “Temporal? Pff. Aqui nunca chega a haver temporais.” (p. 228) Fez

uma tempestade não em copo de água. Em copo de vinho. A sua violência foi só vinolência.

No que se refere à arte de contar o passado e suas repercussões no presente, a primeira narrativa *Tal e Qual o Que Era* é a obra-prima da memória, por antonomásia, na obra davidiana. Segundo Hubert Hermans<sup>3</sup>, a narrativa é uma forma de organização da experiência e construção do significado existencial do Sujeito, a partir de um processo de valoração que tem uma componente afectiva de sentido positivo, negativo ou ambivalente. É tido como verdade para explicar o ser humano, e é tido como verosímil para explicar as personagens literárias, como no presente caso. Seres humanos e seres de papel têm, como elemento motivacional, a procura da autovalorização, ou seja, a *orientação para Si*, e a procura de contacto e união com o Outro, a *orientação para Fora de Si*<sup>4</sup>.

Lemos em *Jogo de Espelhos*: “O amor sobretudo o atinge / como um inatingível / que por vezes se atinge.” (II-XXXIV) Esta figuração paradoxal do amor dá conta desse caminho que vai de *Si* para *Fora de Si*, sendo o Outro raramente atingível. Na formulação de Hubert Hermans, o *fugit amor* torna o Outro inatingível (*unreachable other*)<sup>5</sup>. Esse *inatingível* tem como corolário que ninguém conhece verdadeiramente ninguém, somos sempre um alvo em movimento, e dizer de alguém “tal e qual o que era” é o mesmo que dizer “tal e qual eu pensava que era”. Por outras palavras: dizer que *Alguém é* mostra apenas quem *Eu sou*.

*Tal e Qual o Que Era* é uma narrativa construída sobre uma pungente rememoração, escavando cada vez mais fundo no passado, como processo arqueológico de desvendar o desconhecido e salvar alguns fragmentos estilhaçados pelo tempo, desenhando-se a própria representação ficcional do regime da memória: caótica, emotiva, a única memória possível: “– Tens razão. Estou a desrespeitar a cronologia. Mas essas coisas surgem-me aos bocados: não há outra maneira de as contar.” (p. 27)

Constitui-se a narrativa como *monólogo exterior*, quero dizer, um diálogo que é, na essência, um monólogo interior do narrador personagem – Carlos –, um advogado de 34 anos, debitado perante o narratário, em quase total mutismo – um jovem estagiário, irmão de Maria Antónia –, uma jovem falecida aos 33 anos, tendo como cenário o seu velório e uma pastelaria da Baixa de Lisboa, onde narrador e narratário conversam, se conversa se pode designar este estranho diálogo onde memória e desejo, ressentimento e saudade são indissociáveis numa noite do começo da Primavera.

O título da segunda narrativa de *Gaiotas em Terra* «E aos Costumes Disse Nada» é tirado das normas militares, do auto que o protagonista – o aspirante Henrique Andrade – deve levantar ao soldado Faísca: “E indicou-me as testemunhas que era preciso ouvir, os termos em que o auto tinha de ser lavrado – insistindo muito

---

<sup>3</sup> HERMANS, H. J. M., «Self Narrative as meaning construction: the dynamics of self investigation», *Journal of Clinical Psychology*, 55, 1999, p. 1193-1211.

<sup>4</sup> Cf. HERMANS, H. J. M. & HERMANS-JANSEN, E., *Self Narratives: The Construction of Meaning in Psychotherapy*, New York, Guildford, 1995; HERMANS, H. J. M., «The construction of a personal position repertoire: method and practice», *Culture & Psychology*, 7, 2001, p. 323-365.

<sup>5</sup> Cf. HERMANS, H. J. M. & HERMANS-JANSEN, E. & VAN GILTS, W. «The *fugit amor* experience in the process of valuation: a self confrontation with an unreachable other», *British Journal of Psychology*, 78, 1987, p.465-481.

particularmente na aplicação da fórmula «E aos costumes disse nada»<sup>6</sup>. Na p. 99, virá a respectiva explicação: “«Aos costumes» quer dizer: aquilo que era costume perguntar: se há grau de parentesco com o acusado, se é amigo ou inimigo dele..., etc. Compreende?”

A acção centra-se na terrível filha do Tenente Sanches, mas só no final o leitor saberá deste grau de parentesco. Se Maria Antónia é uma complexa personagem, a protagonista desta segunda narrativa revela também um elevado grau de densidade, sempre envolta em enigmas, a começar pela oscilação onomástica, ora Maria da Luz ora Lucília. Maria da Luz e Lucília têm em comum a inicial L., que é também a de Lisboa, cidade que esta personagem, a seu modo, metonimiza. Como esfinge a tomou o autor ao titular uma recolha de ficção *Maria da Luz e Outras Esfinges*<sup>7</sup>. Personagem que simboliza as trevas da vingança, ou seja, uma memória negativa que pede retaliação, só por ironia poderia chamar-se Maria da Luz.

A vingança que protagoniza contra ao pai é feroz e vai ao ponto de nem a sua morte a aplacar. Na verdade, a sua raiva não cede vendo o pai morto, e a sua participação no velório é do domínio do execrável. E se em «Tal e Qual o Que Era» se manifesta falta de respeito pela morta através do *contar*, aqui, a falta de respeito recrudescer pelo *contar* e pelo *fazer*.

Obra-prima da arte de diferir a peripécia, o autor joga muito bem e esconde o jogo ainda melhor, de tal forma que o texto necessita de uma finíssima memória de leitura, pois o que parece raramente é. E o que é raramente parece. Ela é iluminada em contraluz, do lugar oposto ao do olhar, representada pela face sombreada. É uma luz que desfavorece o quadro. Jogando com o título, nada é o que parece, nada se passa como é costume. O segredo de toda a história só será desvendado na última página: “Jurei que me havia de vingar e que lhas havia de pregar sempre na menina do olho.” (p. 114) Henrique não foi o primeiro nem será o último objecto da vingança, servida fria, por cima do cadáver do pai.

(Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores  
no ciclo Literatura Portuguesa: Leituras do Século XXI,  
a 10 de Dezembro de 2014)

---

<sup>6</sup> Durante a tropa em Portalegre, DMF foi encarregado de levantar um auto a um soldado com quem simpatizava, o que, na realidade, estava a apoquentá-lo. Por sorte, acabaria a não ser ele a ter de o levantar.

<sup>7</sup> *Maria da Luz e Outras Esfinges*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992. Este volume, composto por 14 narrativas, está organizado cronologicamente, abrindo com a narrativa «E aos Costumes Disse Nada» (1956) e fechando com «O Cachimbo do Santo» (1987).

## **Bibliografia**

Marques, Maria Teresa Martins, *Clave de Sol - Chave de Sombra. Memória e Inquietude em David Mourão-Ferreira*. Faculdade de Letras de Lisboa, 2011.

Mourão-Ferreira, David, *Gaivotas em Terra* (1959), 7.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Editorial Presença, 1988.