

NARRATIVA E IDENTIDADE EM FERNANDA BOTELHO

Fernanda Branco

Resumo Desde o seu primeiro romance, apresentam-se em Fernanda Botelho algumas preocupações dominantes, como a de encontrar um lugar pessoal no mundo, a de tomar na mão o seu destino, a de construir uma vida, dando-lhe um sentido. Partindo de duas das suas obras, proponho-me analisar o processo de uma auto-identificação pela narrativa de um protagonista masculino e de um protagonista feminino.

Palavras-chave Narrativa, identidade, autoria, auto-construção.

Provavelmente, todos os romances instauram a questão "Quem sou eu?", independentemente do "eu" a quem a pergunta assente.

A primeira obra que Fernanda Botelho partilhou com o público, em 1951, foi uma obra poética intitulada *Coordenadas Líricas*. Não se trata de um romance, nem me vou ocupar dele. Mas quero referi-lo, porque já o seu título remete para a ideia de definição de localização de um ponto. O que vale dizer, a instauração de uma forma de encontrar um lugar, de perguntar "quem sou eu?".

Creio não errar, quando afirmo que a obra romanesca que se lhe seguiu, de *O Mistério das Sete Alíneas* até às *Contadoras de Histórias* (e deixo agora de fora o seu último livro *Gritos da Minha Dança. Inéditos*) apresenta de diferentes formas essa tentativa, alcançada ou não, de encontrar as coordenadas definidoras de um ponto, de um "eu" que se narra para se encontrar no lugar único que é o seu.

É desafiador o modo como se tece o tempo, criando, com o entrelaçar do fio, o desenho das personagens, sugerindo, com o avançar do texto, o enovelado das situações. Ou, como se manipula um arrastar do presente num sempre agora, que asfixia as personagens na teia das situações.

E lá ficamos presos no seguir do processo da narração, nesse encantamento de acompanhar as personagens que se buscam, que se narram para se encontrarem, que se narram para se inventarem, que se narram para existirem. Por isso, narrador, personagem ou personagem-narrador criam, igualmente, a forma como se narram, nessas margens de incerteza de quem conta o que vê. Narradores que se apagam à luz das personagens, mas que não resistem a lançar fagulhas reveladoras da sua existência e do seu poder.

Como afirma Darlene Sadlier:

Ela [Fernanda Botelho] não aparece à nossa frente disfarçada de contadora de histórias convencional (...); em vez disso, força-nos a trabalhar na produção de sentido e,

nesse processo, ameaça-nos para procedermos à desconstrução do discurso romanesco (Sadlier, 1989: 26).

Este trabalho que nos é imposto de produzir um significado, diria, porém, que, mais do que desconstruir o discurso romanesco obrigando, portanto, à construção de um novo discurso, é um processo de afirmação — ou de afirmações. Das personagens, claro; também dos narradores, enquanto tal e enquanto personagens; e, finalmente, do próprio Leitor. Porque, se é a produção do discurso que legitima e afirma uma existência, fica todo o Leitor logicamente legitimado enquanto Narrador no seu próprio discurso.

É nesta dupla lógica de um Leitor obrigatoriamente investido de um poder de construção e de uma personagem desenvolvendo um processo de auto-confirmação, que proponho um olhar, necessariamente rápido, sobre dois romances que, editados em 1969 e 1971, fecham um primeiro momento na publicação, que Fernanda Botelho só retomará dezasseis anos depois, com *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987).

Lourenço é Nome de Jogral (1971)

O romance

O primeiro motivo de perplexidade é a própria estruturação da obra. Com efeito, num romance — e a obra é explicitamente editada como tal — esperamos uma distribuição em blocos não intitulados, ou em blocos apenas numerados (em ambos os casos subentendendo capítulos), em blocos de capítulos numerados em ordem crescente (ou decrescente, como em *Caranguejo*, de Ruben A.), em blocos identificados por títulos ou, simultaneamente, em blocos chamados capítulo, acrescido de um título.

Em *Lourenço é Nome de Jogral*, temos seis capítulos assim chamados, nove partes com título, correspondentes a (cinco) nomes próprios e uma última parte intitulada *Eu*, o que nos lança, imediatamente, na diversidade, decerto significativa.

A lógica narrativa correspondente a esta organização é a de que os capítulos pertencem a um eu-narrador que se reconhece como Lourenço; as nove secções correspondentes a cinco nomes — Luís, Matilde, Firmino, Corina, Luzinha — são também enunciadas pelos “eus” a que os títulos dão nome. Finalmente, a última parte, *Eu*, é originada numa voz de primeira pessoa, talvez correspondente ao “eu” dos capítulos. Ou seja, a obra adopta a narração e a focalização de primeira pessoa, variando, porém, a entidade sujeito. Teríamos, então, a visão polifónica, em que cada personagem apresenta o seu ponto de vista sobre os acontecimentos, cabendo ao leitor organizar a (uma?) diegese.

Uma pergunta, no entanto, se impõe para já. Se todas as partes são da responsabilidade de sujeitos enunciados como “eu”, porque é que a última se intitula *Eu*?

Tratar-se-á de um “eu” diferente? Mas este “eu” identifica-se como Lourenço, exactamente como ao longo dos seis capítulos... De facto, não exactamente, como veremos.

A técnica narrativa dominante é, como já dito, a de narrador de primeira pessoa, de focalização interna, “eus” que falam de si e dos outros, a partir de si e da sua relação com os outros. Nenhuma personagem constrói a sua narrativa por linearidade cronológica, mas por memória associativa, aproximando-se do que poderíamos chamar Monólogo Interior, no que ele tem de abertura da diegese. Se, no entanto, aceitarmos a definição de Dujardin

o discurso sem ouvintes e não pronunciado, pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anterior a toda a organização lógica, isto é, no seu estado nascente, por meio de frases reduzidas ao mínimo sintaxial, de modo a dar a impressão de estar em bruto (Sallenave, 1976: 121)

verificamos que não se trata, realmente, de monólogo interior, pois se se apresentam basicamente como textos mentais, sem ouvintes, não pronunciados, os discursos são sintacticamente elaborados, conscientes, estabelecendo relações organizadas, *re*-estabelecendo discursos organizados dos outros, quer isolados, quer em diálogo.

Deixemos, por agora, um pouco de lado, as secções com nome e vejamos o que se passa com os capítulos.

Os capítulos

O capítulo I é apresentado por um “eu” que mostra a intenção de suicidar-se e escreve para o filho, referido como ele (“escrevo para o meu filho”, p. 24) mas interpellado como tu, Luís, em segmentos discursivos parentéticos. Nos capítulos seguintes, “eu” é nomeado como Lourenço, por outros (mãe de Paulo, p. 51) e por si próprio (“Deram-me o nome de Lourenço”, p. 82) e o seu discurso desenvolve-se sem destinatário expresso, a não ser ocasionalmente, ao correr da memória e dos comentários. Este eu-Lourenço-narrador declara, no cap. I:

...escrevo este meu primeiro e último enredo, aquele exactamente que o meu filho irá encontrar sob uma capa de cabedal preto (...), no armário que desde sempre tanto o intrigava. (p. 24).

Ou seja, Lourenço resolve escrever para o filho “as memórias da terra percorrida” (p. 27), para lhas legar em substituição do espólio literário que acumulara ao longo da vida e agora queimara, deixando vazio delas o armário. Lourenço vai produzir as suas memórias, ao fio do pensamento, pondo o hoje da escrita, em que ainda está vivo, em diálogo com um amanhã de leitura, em que já estará morto, recuando e avançando nos caminhos do seu passado, explicitando as vacilações da memória:

Estou a fazer confusão: isto não foi com o Rogério, esta última parte passou-se alguns anos mais tarde, directamente com o Firmino, a propósito de Soljénitsyne (p. 46).

Este tempo labiríntico (p. 107) está, todavia, suficientemente balizado cronologicamente, de modo a que o leitor possa situar os acontecimentos numa época, não tanto com datas, como com referências a acontecimentos públicos: "Dien-Bien-Phu apaga-se, Tratado de Roma" (p. 39), "a queda de Kruthchhev", (p. 68), "Maio de 68", (p. 227) e, muito mais importante, as reiteraões evenemenciais permitem reconstituir uma certa ordenação.

As memórias de Lourenço estão organizadas em capítulos, deduz-se pelo início do capítulo III: "ignorava também como começar este capítulo" (p. 75); porém, se foram sendo escritas por ele, para ficarem arrumadas na pasta preta, no armário fechado, como estão agora, não em conjunto nas mãos de Luís, mas *alternando-se* com outros discursos, da responsabilidade de outros sujeitos, produzidos *depois* da conclusão das memórias — e de Lourenço?

Deixemos a pergunta em suspenso, à espera de novas perplexidades, e passemos às secções alternantes.

As personagens e os capítulos

A obra começa, não pelas memórias de Lourenço, mas pela narrativa de Luís, que nos dá, nos dois parágrafos iniciais, um movimento temporal em dois eixos espaciais — a horizontalidade geográfica

Eu estava em Paris (...). *Encontrava-me* no meu quarto, quando Madame Delcourt *entrou* com o telegrama. *Agora estou* em Lisboa, na casa de Lisboa¹ (p. 9);

e a verticalidade interior da personagem:

Eu tentava (...) uma forma de estar no mundo. Dizer que é minha esta casa torna-se estritamente formal (p. 9).

Isto é, Luís marca um trajecto que o traz do estrangeiro para o local onde se sente estrangeiro, sobretudo por causa de um "ele", posteriormente definido em diálogo com Matilde, como o pai que, potencialmente, se suicidou. Ou seja, Lourenço.

Cruzam-se no texto maneiras diferentes do fluir do pensamento de Luís: em forma de recordação comentada a partir do presente, em forma de narrativa do vivido agora, simultânea com esse vivido, ou em forma de transcrição de diálogo com outros, presentes ou pretéritos. O passado cruza-se com o presente e com os presentes. E a situação define-se — estamos no funeral de "ele".

Neste funeral estão as outras personagens (com excepção de Luzinha) cujos

discursos comporão, também, a obra e se desenvolvem da mesma maneira que o de Luís, por avanços e recuos, por associações cronológicas, com uma ou outra irrupção do tempo dito como presente, o do funeral de Lourenço, porque, como este o descobre, a vida

não foi uma simples sucessão de dias, antes uma confusa hierarquização de quebras, de fagulhas, lapsos, deslizos, golpes, turbilhões, ciclones, mortes (p. 108).

Romance, portanto, de *omnisciência multiselectiva*, (Van Rossum-Guyon, 1976: 32) ou na situação narrativa de *Die Personale Erzählsituation* (id.: 47): "o leitor tem a ilusão de ver o que lhe é apresentado através da consciência dos protagonistas". Santa ilusão, que a Fortuna não deixa durar muito. Tudo seria simples com o "modo narrativo dominante [a ser] a apresentação cénica" — o leitor desvia o olhar mental de personagem para personagem e vai obtendo as informações dispersas que lhe permitem elaborar a sua visão dos acontecimentos.

Mas Luís, o filho, abre a narração, interrogando-se sobre si e sobre os outros, sobretudo o pai; situa-se num presente que se vai definindo como uma ocasião fúnebre, sai de cena com a deixa:

— Deixe-se de frases, Matilde. Bem sabe que ele se suicidou. (p. 22).

E então começa o capítulo I, da mão de Lourenço, respondendo:

Não, ainda não morri, tenho ainda adiado o suicídio. (p. 23).

Porém, Lourenço só poderia ter escrito toda a sua narrativa *antes* de se suicidar, logo não poderia responder a Luís — e a forma reiterativa ("não, ainda não") não é, em português, o começo de um discurso sem antecedente, é uma fórmula de resposta. Este jogo não é inocente, porque nenhum jogo o é, e também porque se vai repetir, mesmo quando menos abruptamente. O capítulo II responde a *Matilde*:

não é forçoso admitir como definitivos e inteiramente exactos os raciocínios que a Matilde vão ocorrer no dia do meu funeral (...) Seja como for, não me proponho corrigir o seu pseudodepoimento. (p. 43).

O que ela há-de fazer, ou o que ela já fez e o leitor já conhece? E porquê pseudo? O início do capítulo V enlaça o pensamento com o final de *Firmino*:

deixemos o desespero para os cépticos — sobretudo quando não são totalmente cépticos (p. 133),

termina esta secção;

That's the question: as dúvidas que o exame de qualquer problema põe ao nosso dispor (p. 135)

1 Itálicos meus.

começa o capítulo V. Aliás, o enlace é duplo; um pouco antes do fim, já Firmino cita Shakespeare "To be or not to be" (p. 131). Os dois discursos, de épocas e sujeitos diferentes, completam-se no discurso de Hamlet.

O último parágrafo de *Luís* (2.º) interroga:

O armário está ali. E, dentro dele, o quê? Um simples manuscrito, em forma de mensagem? O teu diário? Um caderno (p. 228).

O primeiro parágrafo de *Eu* responde-lhe directamente:

Não, Luís, o que vais encontrar é o vazio dentro do armário. (p. 229).

Lourenço pisca o olho ao leitor. Lourenço entretece o seu discurso escrito anterior com os discursos mentais posteriores de cada personagem. Suspeita, calcula, prevê comportamentos:

Terei adivinhado as reacções do meu filho à minha inesperada morte? (p. 27);
Matilde, essa, apanhará um choque: a minha morte não lhe será leve (p. 30).

Mesmo se, quando no capítulo V, na sequência do depoimento de Firmino sobre o cepticismo, Lourenço afirma:

Recuso o cepticismo que o Firmino sempre insistiu em me atribuir (p. 135), admitirmos que se trata de um velho diálogo previsível ("sempre insistiu"), como entender que, no capítulo II, quando sabemos já que

O Paulo veio ao funeral: acomodou o seu ódio, pôs uma gravata preta e apareceu ao lado do Firmino (p. 33)

o antepenúltimo parágrafo se apresente como uma afirmação peremptória de quem sabe?

[O Paulo] trouxe o lenitivo da sua presença ao meu funeral. Perdoou-me finalmente todas as traições.

Trouxe, pretérito absolutamente *perfectum*.

Para quem já morreu, Lourenço sabe demasiado do presente e nem tem a decência de se apresentar como um morto onisciente.

Façamos de conta (não será esta a proposta de Lourenço?) que não demos pelas intromissões assinaladas (apenas como exemplo, porque outras existem) e voltamos à apresentação cénica, a Matilde e a Firmino.

Anona parte, *Matilde* (2.º) é um poema, "Nós vamos de mãos dadas ver o Tejo, à memória de Lourenço" (p. 125). Quando o escreveu Matilde? Antes da morte de Lourenço? Durante a velada fúnebre? É verdade que em *Luís*, Corina afirma:

Não acho que ela tenha grande talento, mas suponho que devia fazer um poema *in memoriam*... (p. 14)

e em *Matilde* (1.º), esta diz:

Bebo à tua memória (...) Corina nunca se esquece de que os meus poemas são filhos de musa alcoólica. (p. 33).

Talvez o poema tenha sido gerado no álcool e na solidão da biblioteca onde se acolhera.

A décima parte, *Firmino* (2.ª) também tem subtítulo "Notas para um ensaio sobre Jayaprakash Narayan, a ser dedicado à memória de Lourenço." (p. 129). São notas, como o título indica, fragmentos para serem desenvolvidos, indicações para organização do texto final e que terminam com cinco parágrafos, introduzidos pela indicação "À margem das notas" (p. 132), reflexões que se afastam do assunto do ensaio previsto, mas se mantêm dentro das preocupações. O seu aparecimento poderia ter-se produzido no salão de Lourenço, naquele dia em que todos os discursos mentais se produzem. Parece, todavia, que a organização em "notas" "à margem" das outras é demasiado estruturado para um fluir de pensamento, o que torna difícil admitir serem produto daquele lapso de tempo.

Depois de ter entrado em casa do morto e de ter-se instalado nos pensamentos (de alguns) dos presentes, construindo a sua visão, quem lê é obrigado a mudar de cena, porque Luzinha não faz parte do círculo familiar, não foi ao funeral, aparece em outro sítio, elabora o seu discurso numa outra casa. O Leitor deixou de ser só participante privilegiado do funeral, é também um viajante no espaço, à cata de outros pensamentos.

Luzinha, como por vezes Matilde, dirige-se a Lourenço, com um "tu" que nela substitui a fórmula de terceira pessoa do singular da relação narrada. A morte anula a distância — social, cultural, etária? O discurso de Luzinha apresenta características semelhantes aos discursos das outras personagens, com uma enorme diferença, Lourenço. Porque Lourenço irrompe-lhe no discurso, introduz no de Luzinha o seu próprio pensamento, a partir do seu próprio ponto de vista, não como reconstituição possível formulada por ela, mas com os dois fluxos de pensamento a dialogarem num passado presentificado:

Foi a única frase que disseste. Eu vadiara em silêncio. Tinha arrumado o assunto, pensavas tu, e parecias mal disposto, mas eu é que não posso desistir...

... mas eu é que não quero compreender. (...) Que poderei fazer com ela? (...) Seguro-lhe a cabecinha oca de pajem mimoso para monologar todas as reticências e subentendidos...

... e eu sinto-me envolvida por uma voragem que me entontece. Atiro as minhas mãos para os seus ombros e aperto o meu rosto contra o seu (...) Subitamente os meus lábios deslizam em falso (a flor abriu-se, enfim!) e tu recupera-los com doçura entre os teus e perfura-los com a tua língua, sabiamente insinuada, ágil...

Que hei-de fazer deste corpo que se torce sobre os meus joelhos, e se agarra, e geme, e

implora? (...) Ponho o carro em marcha e regressamos a Lisboa. (...) A meu lado, repousada em bem-aventurança, ela é o anjo das delícias terrestres, expulso do paraíso para me reconduzir à volúpia dos céus tenebrosos. (pp. 176-178).

Um pouco de ordem

- Lourenço escreve um texto, que será guardado numa pasta preta, no armário do seu escritório, onde pretende que o seu filho o encontre. Luís não abriu (não abrirá, no espaço do romance) o armário, mas o Leitor possui o conhecimento desse conjunto de seis capítulos.
- No dia do funeral, em casa do morto, ou, no caso de Luzinha, na sua própria, cada personagem deixa fluir os seus pensamentos, que se desenvolvem a partir de Lourenço, pondo de pé vinte a trinta anos de vivências e relações.
- A primeira parte, *Luís*, termina com a já citada frase em discurso directo, dirigida a Matilde: — “Deixe-se de frases, Matilde. Bem sabe que ele se suicidou” (p. 22). Entre esta página e a 217, começo da última parte (antes de *Eu*), também intitulada *Luís*, produzem-se os seis capítulos de Lourenço e as intervenções de Matilde (duas), Firmino (duas), Corina e Luzinha (duas). Mas a página 217 é a continuação do diálogo, interrompido por 195 páginas de discurso! Retoma exactamente a mesma intervenção de Luís: — “Deixe-se de frases, Matilde! Bem sabe que ele se suicidou.” Exactamente, não. Na página 22 não há — ainda? — a exclamativa da página 217. Quem a acrescentou?
- Nas páginas 224 e 225, depois de não ter obtido de Matilde resposta quanto ao suicídio do pai, Luís liga para Luzinha, sem conseguir falar-lhe:

Pego no auscultador e formo o número. (...) Poiso o auscultador no descanso, sem ouvir a voz de Luzinha, sem lhe desvendar a minha voz.

Chamada muda, que Luzinha recebera na página 212, no meio das suas recordações:

Há pouco (...) o telefone tocou. (...) Ninguém me respondeu.

Se tivéssemos tido acesso a todos os discursos mentais do romance, após o que Luís encontraria o manuscrito do pai, que chegaria assim ao nosso conhecimento; se Luís tivesse encontrado o manuscrito do pai, que chegaria assim ao nosso conhecimento e tivéssemos, a seguir, tido acesso a todos os discursos mentais — poderíamos entender um narrador que se apaga para dar voz às personagens, no que seria talvez a *omnisciência multi-selectiva* de Friedman. Mas o que temos é um manuscrito, a que não há hipótese, na economia do romance, de ter acesso, e que é separado nos seus capítulos, intercalando-se um a um com os discursos mentais (todos?) das personagens.

- Quem é responsável por esta organização, se Lourenço já morreu, por suicídio

ou morte natural, Luís não encontrou o manuscrito e não se apresenta um editor que assuma essa responsabilidade?

- Como é que Lourenço aparece directamente, como ele, no texto de Luzinha, pensado no dia do seu funeral?
- Como é que todo o conhecimento que o Leitor obtém (ou seja, quase todo o romance) se apresenta no ínfimo lapso temporal entre duas réplicas do diálogo Luís/Matilde ou, melhor, no tempo de duração da fala de Luís para Matilde?

Ou seja, quem é o titereiro desta dramaturgia?

Lourenço

Lourenço é advogado, mas “já fazia poemas antes de abandonar o liceu” (p. 26) e ao longo da sua vida foi enchendo o armário com os seus textos, que nunca publicou. E quando resolve escrever as suas memórias, “pela primeira vez (desiste) de criar uma obra de arte” (p. 27) — e queima toda a sua obra anterior, talvez para poder fazer outra reconstrução da sua vida:

Tenho agora, como nunca tive, todos os dados na minha mão. Tenho todas as notas, todos os andamentos, todo o instrumental para a re-criação desta concertada harmonia que foi a minha vida (p. 114).

Porém, Lourenço não é muito de fiar e aquela desistência talvez não seja sincera. Será este seu “primeiro e último enredo” (p. 24) o caderno de capa preta, apenas? E conterà ele, afinal, apenas as suas memórias?

O meu armário de escórias encontra-se vazio — à espera, apenas do meu caderno de capa preta: *as minhas confissões dos outros*², incluindo as dele, do meu filho,

diz Lourenço na página 27, deixando pairar a dúvida sobre a veracidade da autoria das “confissões dos outros”. E, mais adiante, na página 43, falará do já citado “pseudodepoimento” de Matilde.

Por outro lado, as preocupações de Lourenço com o seu escrito mostram-se muito presentes; é um “eu” que se assume como estando a escrever e se preocupa com o que escreve e com o como escreve:

assiste-me a preocupação de ordenar um relatório, arrumando uma personagem (p. 44);
são inúmeros as imprevisíveis associações que nos podem levar duma personagem para outra, (p. 50);
Ignorava como começar este capítulo e captei a primeira frase que me ocorreu, (p. 75);

2 Itálicos meus.

Tenho agora (...) todos os dados na minha mão (...) para a re-criação (...) da minha vida, (p. 114).

Pobre Lourenço, que afirma:

Já não preciso de me procurar, visto ter-me encontrado, dissolvido na massa dos meus congéneres (p. 136),

mas que se busca, porque se escreve. E que se busca no seu próprio nome

Deram-me o nome de Lourenço, não sei porquê (p. 82),

nome que o aproxima de

Lorenzaccio, meu irmão, meu gémeo, meu arquétipo, somos os fundadores duma classe onomástica com os pés no inferno, o espírito no impossível paraíso e o cérebro rasgado na confusão das trevas terrestres (p. 83/84)

mas

Pese muito a Musset, também é nome de jogral, e de jogral afonsino, Lourenço é nome de jogral, e eu jogo nesta forma lapidar a minha frustração de trovador (p. 94).

É talvez por esta busca, por esta incerteza, ou por esta *juglaria*, que o seu manuscrito não está intitulado com o nome próprio, mas com a indicação de capítulos. E também porque Lourenço não é uma personagem com o mesmo estatuto das outras. E talvez por isso as respostas estejam em *Eu*.

Eu

Infelizes os que têm esperança no *Eu*, porque deles não será a resposta.
Afinal, Luís não encontrará nada.

Nenhum caderno, mesmo aquele de capa preta, que foi escrito para ele (p. 229)

e que, de algum modo, legitima todos os outros textos.

E "eu" será Lourenço? Parece assumir-se como tal, uma vez que esta última parte começa dirigida, em resposta, a Luís, referenciando o caderno de capa preta.

Só que, o próprio sujeito que se diz "eu" não tem certezas. A primeira dúvida surge quanto à escrita:

Terei mesmo escrito um caderno de capa preta? (p. 229),

a segunda, quanto a si na escrita:

mas estarei, afinal, a escrever-me num caderno de capa preta? (p. 229),

talvez porque a busca de si tenha desembocado na certeza de que "nunca (conseguirá) desvendar-(se) por inteiro" (p. 229).

Por isso, segue-se a dúvida quanto a si, primeiro enquanto sujeito da escrita:

E se não fui eu quem escreveu? (p. 230)

— colocando múltiplas hipóteses, tirando, um pouco, a pergunta da boca ao Leitor: um terceiro? os amigos sobreviventes? Os amigos, num jogo em que, a seu pedido, fazem de conta que ele morreu? de seguida, enquanto sujeito, enquanto identidade, deslocando-se, mesmo, para uma terceira pessoa:

É ainda possível que Lourenço não se chame Lourenço (p. 231)

Ou seja, parece que esta parte da obra sintetiza as interrogações nela presentes: Quem sou? Quem somos? Que sabemos de nós naquilo que somos? Que parte de verdade, que parte de invenção nos possui? Quem escreve o quê? Para quem?

Ela

Todorov, no seu estudo sobre *Les Liaisons Dangereuses*, afirma:

O século das luzes exige que a verdade seja dita. O romance posterior contentar-se-á com várias versões do "parecer" sem pretender uma versão que seja a única verdadeira (Todorov, 1967: 82).

O caso deste romance de Fernanda Botelho (como, aliás, de outros romances seus) enquadra-se, segundo creio, exactamente neste princípio. Quase duzentos anos depois, porém, são as várias versões do parecer que interessam, não para se chegar a uma possível verdade, mas para se estabelecer que a verdade não é possível; não só a memória que a reconstitui é como o relojoeiro amador, a quem sempre sobram peças que não encaixam, mas também (sobretudo?) porque há mais perguntas do que respostas.

Por outro lado, Todorov aponta-nos uma possibilidade:

Por mais que o romance seja sempre narrado por personagens, algumas de entre elas podem, como o autor, revelar-nos o que outras pensam e sentem (id.: 82).

Ora a personagem Lourenço, para além de se narrar, narra bastante os outros na sua interioridade e, mesmo, na sua interioridade futura, assumindo um papel de narrador principal, ou narrador dominante, no sentido próprio de dominar a

narrativa, sua e dos outros. Um papel que, em muitos momentos o aproxima de um narrador heterodiegético. O que, de qualquer modo, não nos resolve todos os problemas.

Se, no entanto, Lourenço for um duplo?

E se não fui eu quem escreveu o livro de capa preta? (...) Pode até ter sido alguém que sempre esteve aparentemente de fora, de quem nunca se falou. Alguém que tentou, sobre as aparências, compor uma verdade à sua maneira (p. 230).

“Eu” pode não ser Lourenço, como já dito, mas

É ainda possível que Lourenço não se chame Lourenço, embora *eu* ache muito bem que se chame Lourenço, nome de jogral (p. 231);

ou será um jogral escondido atrás de Lourenço, que se mostra e se esconde num jogar permanente?

Mas o meu nome é ainda Lourenço. E *decido* que o caderno de capa preta, se acaso o escrevi, seja rasgado. Ou, se o escrevi e não me decido a rasgá-lo, *decido definitivamente* que ele não será encontrado pelo Luís. Alguém o encontrará, mas não um Luís com um pai chamado Lourenço. (p. 233)³.

Alguém o encontrará, alguém que não será Luís, filho de Lourenço, alguém que será o Leitor, finalmente o destinatário do livro de capa preta que talvez não tenha sido escrito por Lourenço, mas pelo seu criador — “eu” que pode organizar os discursos, jogar com o tempo, com o passado e com o presente; “eu” que pode inventar tudo,

embora nada possa ser inventado, por nada haver para inventar. Mistifica-se apenas uma realidade com outra realidade (p. 230),

isto é, “eu” que não inventa porque cria, “eu” responsável por matar ou não Lourenço, por destruir ou não o caderno. Lourenço, criatura de “eu” admite

Pode alguém tê-lo feito em meu nome. (...) Quem? Não eu, afinal. Mas de qualquer forma, eu. (p. 230);

“eu” múltiplo — ou “eu” um, criador de todos os outros, que se encontra atrás de todos, mas de modo a deixar claro que não abdica, e que não escreveu um caderno de capa preta; escreveu a dúvida sobre a memória, escreveu a dúvida sobre o real, pondo-se em dúvida como existente, afirmando-se como existente. Porque

3 Itálicos meus.

é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer. (Booth, 1980: 38).

Terra Sem Música (1969)

O Autor “não pode nunca desaparecer” e é esta impossibilidade, afinal, que lhe dá força identificadora, legitimidade assertiva. E nestes supostos assenta, a meu ver, o romance *Terra sem Música*.

O romance

Também aqui a estruturação da obra, se bem que em teia menos complexa do que em *Lourenço é Nome de Jogral*, solicita uma atenção especial por parte de quem lê, mesmo que, na sua entrada inocente na leitura, não dê logo por isso.

Aparentemente, o romance articula-se em treze capítulos, sequencial e canonicamente numerados. Dentro desses capítulos, porém, desenvolvem-se outros discursos, destacados deles e originados em outra voz. Com efeito, a obra apresenta duas instâncias narrativas, uma responsável por esses capítulos e outra responsável por encaixes sucessivos dentro dos capítulos, sem numeração, e (normalmente) intitulados *O Livro de Pitch* — subtítulo da obra na sua 1.^a edição.

O bloco narrativo englobante é veiculado por um Narrador não implicado, exterior aos acontecimentos narrados, testemunha visual do que se passa, numa visão minuciosamente atenta, descritivamente minuciosa. Este Narrador segue uma personagem, Antónia, aquela que introduz o romance, com quem as outras se cruzam, contactam, dialogam, discutem.

Os blocos encaixados são da responsabilidade dessa personagem Antónia, que se assume sua autora, Narrador de primeira pessoa devidamente identificado, que não se ocupa dos acontecimentos exteriores do seu real quotidiano, antes anda às voltas com o seu “por dentro”, à procura de si própria, ou ajustando contas consigo própria.

Encontramos, assim, dois narradores distintos e duas distintas focalizações, abordagens e desenvolvimentos. Uma vindo de fora, outra construindo por dentro.

A primeira voz

É a do Narrador exterior, como já dito. Como já dito, trata-se de um Narrador minucioso. Observa tão meticulosamente, que nos dá a imagem de quem, confrontado com o impossível acesso à interioridade dos outros, busca o sentido da alteridade, alterando o padrão de leitura do real. Recusar o olhar habitual é recusar a aceitação

de ideias preconcebidas e estar atento a diferentes interpretações; daí que os gestos, os movimentos, sejam ditos não em termos de globalidade de visão, contaminada pela interpretação comum socialmente elaborada, mas em termos de elementos parcelares, procedendo, autenticamente, a uma “diérese do pensamento” (Lausberg, 1993: 218), um olhar analiticamente preocupado com o real. Assim, por exemplo, aquilo que o olhar comum entende como “bebeu o café, enquanto olhava a porta”, este observador põe-nos:

ergue a chávena, sorve, fiscaliza simultaneamente a entrada, deposita a chávena (p. 73).

Este segmentar da composição das acções aproxima-se fortemente duma focalização de tipo cinematográfico, em que a câmara acompanhe o desenrolar de cada movimentação. O que se obtém é uma atmosfera de neutralidade narrativa, de objectividade, pelo dar a ver com rigor e minúcia o que se passa, produzindo um efeito de invisibilidade do próprio Narrador, ocultado pelos enquadramentos, que surgem como se fossem autónomos de qualquer voz apresentadora.

Este afastamento do Narrador, a sua (quase) ocultação constrói-se simultaneamente por uma descrição friamente desimplicado do acontecer e pela forma como se faz a introdução directa da voz das personagens. Com efeito, na maior parte dos casos a alternância dos interlocutores é marcada apenas graficamente pelo travessão inicial sem qualquer indicação narrativa, solicitando uma atenção redobrada do Leitor para poder identificar os intervenientes na conversa. Quando muito, serve-se de uma espécie de didascália teatral:

Antónia para Cristina: — Quem lhe disse? (p. 21);
Sérgio volta-se: — Não, não voltei a vê-lo (p. 150).

Philippe Hamon, (Hamon, 1972) refere que a “impessoalidade” do Narrador obriga a que a descrição passe a estar a cargo das personagens, dada pelo seu olhar, pelo seu falar, pela sua acção sobre os objectos. Curiosamente, porém, este Narrador que destaca as personagens pelas suas próprias vozes, não lhes concede um único segmento descritivo, reservando sempre para si próprio o olhar que observa. E o que observa são raramente macro-espacos, exteriores ou interiores; o que é frequente é a descrição de pequenos espacos, o canto de uma sala, o tampo de uma secretária, um troço de parede. Apenas os pedaços apreensíveis pelo olhar que segue as personagens com atenção concentrada na pequena faixa espacial que as rodeia, porque são as personagens quem ocupa (quem preocupa?) o Narrador. Recorre a uma técnica que mantém as personagens no centro da atenção, mantendo o Narrador periférico, dando-nos a ver o que ele vê que a personagem vê.

Todavia, alguns aspectos mostram que a ocultação discreta do Narrador é uma encenação. O Narrador acompanha a personagem Antónia e só há narrativa quando Antónia está presente. Por vezes, contudo, parece já estar onde sabe que Antónia vai surgir ou espera, tranquilamente, que ela regresse. Quando Antónia e Sérgio vão encontrar-se com Anselmo no café, este

acena-lhes do fundo da sala, Antónia enviesa para o toucador; antes de entrar, ainda regista a visão de Anselmo levantado para o aperto de mão,

a Sérgio, presume-se, visto que ela foi ao toucador. Mas a sequência imediata é a voz de Anselmo

— Que diabo! Não sou precisamente um desperdício! — exclama Anselmo. Acaba de a beijar na face (p. 29).

Logo, Antónia voltou do toucador e ao Leitor não foi dada qualquer indicação do seu movimento de regresso, mostrando-a já depois de cumprimentar o amigo. Em situações similares, muito frequentes, o Narrador torna-se por demais evidente, mesmo no seu silêncio — talvez por tornar notório a escolha do seu silêncio.

Por outro lado, a verdade é que o Narrador sabe para além do que vê. Sabe da vida de Antónia o suficiente para conhecer os seus hábitos:

Antónia e Sérgio entram no café. Entram ao mesmo tempo, chegam um com o outro, mas Antónia vem à frente, Sérgio atrás. É sempre assim que entram, quando acontece entrarem. Acontece às vezes que Antónia entra sozinha; o criado (...) ressurgue, momentos depois, com a encomenda do costume (p. 9).

Mais longe, porém, vai a sua ciência; ele sabe do interior da personagem, de duas maneiras distintas. Uma em que um sentir lhe é inequivocamente atribuído:

Antónia olha o desconhecido que se parece com H. Ou ela assim o vê parecido com H. (p. 9).

A outra forma de conhecimento destaca-se graficamente por surgir em itálico e é a transcrição directa e sem introdução do pensamento da personagem, textos mentais que, na sua absoluta maioria vão surgir integrados n' *O Livro de Pitch* — discurso da responsabilidade assumida de Antónia.

A segunda voz

A Narradora de segunda instância é Antónia, que anuncia, a Sérgio, na primeira instância narrativa, o facto de estar a escrever *O Livro de Pitch*, e que, no manuscrito, se assume em primeira pessoa. Não vão ser os factos da sua vida enquanto tal que vão ser objecto da sua narrativa, antes as marcas que deles lhe foram permanecendo, se foram constituindo, construindo.

Não se trata, portanto, de um Diário onde, regularmente, com datação ou sem ela, a personagem anote algum acontecimento social ou privado; também não é um Livro de Memórias, autobiográfico. Quando Sérgio lhe pergunta:

— O que estás a escrever é pessoal?,

responde sem hesitação

— Se por 'pessoal' pretendes dizer 'autobiográfico', a resposta é não. (p. 105). Igualmente, não se trata de um romance: Sei que não é um romance. Eu chamar-lhe-ia um *divertissement*. Mas também não sei se é um *divertissement* (p. 12),

diz a própria Antónia, autora de *O Livro de Pitch*, como em pontos vários do romance se assume, desde esta página 12 até à página 289:

O meu nome é Antónia. Estou a escrever um livro chamado *O Livro de Pitch*.

Pitch é uma personagem dentro da narrativa desta narrativa de segunda instância. Ficção criada por Antónia a partir de uma recordação. Trata-se do nome pintado numa barraca de praia em Knokke, onde Antónia estivera:

Um dia saiu de lá uma mulher (ou uma rapariga, não sei bem) Dirigiu-se para o mar. (...) Tão serenamente! Pareceu-me a própria imagem da liberdade (p. 12).

O Livro de Pitch está, pois, ligado à ideia de uma mulher enfrentando com serenidade o desmedido, mergulhando nele; a uma ideia de liberdade, ou de libertação, resultante, talvez, desse enfrentamento deliberado e sereno.

Esta personagem é a dialogante privilegiada de Antónia e parece representar, ficcionalmente, um *alter-ego*. Adquire existência como interlocutora de Antónia, para lhe proporcionar a possibilidade de uma verbalização do seu ruminar mental, imprescindível para a sua sobrevivência, mas talvez impossível sem esta ficcionalidade dialogal. Seria um monólogo interior de características inusitadas, que não pode apresentar-se como um "desenrolar ininterrupto do pensamento", de um "discurso anterior a toda a organização lógica" (Sallenave, 1976: 117 e 121), através de um trabalho artístico que ficciona a fusão pensamento/escrita, estratégia incompatível com a personalidade de Antónia, voluntariamente empenhada num esforço de compreensão e de construção. O seu controlo autoral, auto-constutivo, não lhe pode permitir a erupção de um subconsciente, ou mesmo de um vagamente consciente, desarticulado e autónomo, em discurso de ruptura sintáctica. Ela necessita que se "confrontem a emotividade e a razão" (p. 289). Daí que este monólogo interior se desenrole de maneira sofisticadamente racionalizada, por um trabalho artístico que ficciona o desdobramento do sujeito, que ficciona um afastamento possibilitador de mudanças de ângulo na perspetivação. Pitch é o heterónimo necessário, deliberadamente construído para permitir o confronto dialógico dos sentires contraditórios de Antónia e permitir-lhe trazer à luz aquela parte de si que se nega no quotidiano.

As personagens

A narrativa de primeira instância, como já dito, é da responsabilidade de um Narrador que acompanha Antónia. No seu quotidiano cruzam-se colegas de trabalho, como Adrião, Mimi ou Cristina, a prima que vem de visita, o antigo namorado, Anselmo, Sérgio, o amante. Antónia é uma funcionária competente e responsável. Teve um velho namoro com Anselmo e tem uma ligação com Sérgio, conhecida pelos próximos, mas discretamente oculta da prima em visita. Respeita as regras sociais do seu estrato e tem uma respeitável imagem pública. Só que está no limite da capacidade de aceitação desse papel. Sente-se espartilhada numa rotina que não a satisfaz, deixou de suportar a segurança e as certezas de Sérgio, assentes em lugares-comuns e banalidades:

Eis-me no centro deste imenso circo que é o mundo onde nos movemos. Devo figurar no meu número de acordo com as instruções? Claro que sim — mas não o faço de boa mente, não estou de acordo (pp. 158-159).

Cristina, a jovem colega, tem, na vida como na relação com Antónia, um comportamento socialmente provocador, lutando, dessa forma, para se manter fora do circo e das instruções. Ela é vista por outras colegas como

criaturinha (...) desajustada em quem brota uma rebeldia sádica (p. 251)

e

uma vadia que anda por sítios pouco recomendáveis (p. 210).

A relação entre ela e Antónia começa por ser conflituosa e provocatoriamente irónica, e vai progredir para uma cumplicidade afectuosa. Cristina desafia Antónia, porque a reconhece como, chamemos-lhe assim, adversária do mesmo nível; e Antónia deixa-se desafiar, e contra-ataca, exactamente pelo mesmo motivo. Por isso se aproximam, porque se reconhecem, cada uma reconhecendo o interesse da personalidade da outra, cada uma reconhecendo-se a si na outra. Estão demasiado próximas para que o seu desentendimento não gere entendimento.

Curiosamente, a figura de Pitch partilha características com Cristina: uma ironia feroz, uma rudeza fria na apreciação do outro e de si — um discurso tão provocador como o seu viver. E também a relação de Antónia com Pitch segue um percurso de analogia relativamente ao da sua relação com Cristina. Pitch, como Cristina, vão levando Antónia a assumir cada vez mais o seu profundo desejo de libertar-se das regras que a sufocam.

Estas três mulheres formam um núcleo, mesmo se se encontram em planos ficcionais diferentes, mesmo se Cristina nada sabe de Pitch e Pitch nada diz de Cristina.

Os discursos

Tratando-se de duas vozes narrativas, temos, desde logo, dois tipos de discurso: um de primeira pessoa, outro de terceira. Porém, o de Narrador heterodiegético apresenta-se com algumas indefinições, pois, sendo aparentemente apenas testemunha ocular, neutro e oculto, apresenta marcas dispersas de ciência interior à personagem, usa estratégias de ocultação que o colocam em evidência e salpica o seu dizer de um que outro (raros, é verdade) comentário. Sobretudo, a nível da interioridade da personagem, prevê textos *in mente* que vão surgir no outro nível discursivo.

Esse outro, que não é diário, memórias ou romance, que a própria narradora diz não saber bem o que é, apresenta-se basicamente em focalização autodiegética e interna, de distância praticamente nula entre o eu narrador e o eu narrado,

especialmente adequada para o devassamento da interioridade da personagem (Aguilar e Silva, 1996: 772).

Mas apresenta, também, uma pluralidade de géneros. Teremos, pois, sempre subordinados à indicação *O Livro de Pitch*, um guião de tipo cinematográfico, um conto com o mesmo tema do guião, uma carta de amor, uma confidência — assim claramente especificado.

Antónia procura, então, formas várias de dizer e, também, diversifica os seus, ou melhor, as suas, destinatárias: não só Pitch, como uma “minha senhora” em “Transporte de uma confidência”. Será esta fragmentação, ainda, uma busca de liberdade? Ou será uma busca de si, para poder alcançar uma liberdade? Antónia escreve para não se perder enquanto conscientemente existente, para que, ao contar-se, ao contar as suas perplexidades, assegure a sua existência, conhecendo-se. Ou, talvez antes, para não perder a verdade da sua complexidade enquanto indivíduo único, constantemente posta em perigo, ou mesmo oculta, por uma imagem pública de elemento social igual a todos os outros. Quer dizer, é afirmar-se, escrevendo-se, a maneira de não ver a sua diferenciação individualizante submergida pelos traços sociais da padronização, da normalização. Até porque

a escrita pode encontrar a verdade, construindo-a (Lloyd, 1993: 163).

N’ *O Livro de Pitch*, Antónia declara:

Comecei a escrever este livro em plena crise (...) Começo, porém, a pensar se a acumulação de todas as crises não estará a provocar um abalo que me afecta para além do domínio psíquico (p. 62).

Temendo o aproximar do momento em que o psíquico se desmorone pela acumulação das crises, Antónia lança mão do antídoto que lhe parece mais eficaz para a manutenção do equilíbrio: o encontro consigo numa escrita que, ao projectar para fora

o emaranhado novelo da angústia, obriga à linearização narrativa, a uma certa forma organizativa que, puxando o fio, desenrola o novelo.

As vozes

Parece, então, encontrarmo-nos perante o que Todorov chama alternância que

consiste em narrar as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma, ora a outra (Todorov, 1981: 146).

Mas, tratar-se-á, realmente, de uma alternância entre duas histórias, apesar da alternância entre dois discursos de sujeito gramatical e de focalização diferente?

Se *Terra sem Música* nos mostra Antónia por fora e *O Livro de Pitch* no-la mostra por dentro, o que temos é que a alternância dos dois discursos cria a história de Antónia e, nesse sentido, teremos apenas uma história, que só surge completa quando encaixadas as duas visões.

Nesta linha, parece que o sentido global é o de mostrar a angústia, a dificuldade de viver, com os outros e consigo, de uma mulher madura — não sabemos a sua idade, mas sabemos que o envelhecimento e a morte começam a preocupá-la — a quem o sentido da vida escapa e que não sabe bem se continua à procura do que já perdeu, ou se busca o que ainda não conseguiu encontrar.

Esta proposta desenvolve-se em duas estratégias narrativas, uma de aproximação e outra de afastamento. Daí que o Narrador heterodiegético quer mostrar Antónia no seu viver com os outros, aparentemente sem preocupação de compreender; o autodiegético quer mostrar o seu viver consigo, tendo como preocupação tentar compreender.

Ora o último capítulo, o capítulo XIII, apresenta um novo tipo de alternância, um discurso de Antónia diferente de *O Livro de Pitch* e o fim desse mesmo livro:

O meu nome é Antónia. Estou a escrever um livro chamado *O Livro de Pitch*, mas isto que estou a escrever agora não tem nada a ver com *O Livro de Pitch*, a não ser na medida em que tudo o que escrevo tem o ver comigo (p. 289).

Todo o capítulo está na primeira pessoa assumida por Antónia, o final de *O Livro de Pitch* entalado no meio do outro discurso.

A voz?

Isto é, embora o sujeito de todo o capítulo XIII seja Antónia, apresenta-se em dois níveis discursivos, um pertencente ao capítulo, outro a *O Livro de Pitch*. Temos, então, que este capítulo final tem uma característica comum à de outros capítulos, a saber, que se apresenta em dois níveis discursivos; mas estabelece uma diferença

essencial com eles, pois esses dois níveis geram-se a partir da mesma pessoa gramatical, eu, e da mesma personagem, Antónia.

Em *O Livro de Pitch*, Antónia dá voz a uma parte de si, para poder dialogar na sua solidão, como processo de ir vendo em si. Afirmar-se como narradora, mas introduz esta

Advertência — Não dei, nem interessa dar, um nome à narradora (p. 39).

Uma vez que Antónia se apresenta com esta capacidade de desdobramento, que produz *O Livro de Pitch*, mas também o capítulo XIII, é de perguntar se o Narrador impessoal de outros capítulos não será, igualmente, Antónia, voluntariamente olhando o seu mundo como espectadora, como processo de se ver com os outros.

Aquilo que o romance nos mostra é a existência de um Narrador interior, pessoal e afectivamente investido, e de um Narrador exterior, impessoal e afectivamente desinvestido, que, quanto a Antónia, nem sempre é exterior, nem sempre impessoal, nem sempre afectivamente desinvestido. Aquilo que o romance nos sugere é que o desdobramento constitui uma estratégia desenvolvida pela personagem, esperçada, talvez, em que o multiplicar das suas visões, o esforço de se ver, ora como si própria, ora como outra, possa gerar o equilíbrio, em perigo, num uno que, finalmente se reconheça.

Até porque, como diz Maria Lúcia Lepecki,

Todo o ser humano deveria ter, como finalidade básica da existência, a obrigação de encontrar-se a si mesmo, apesar de tudo e de todos. Para o encontro consigo mesmo, todos os meios são válidos. (Lepecki, 1969: 201).

E, com efeito, de que trata este romance, se não de um querer “encontrar-se a si mesmo” tornando para isso válidos todos os meios usados?

Se Antónia se sente num limite de possibilidade existencial, recorre a um processo curativo próximo da psicanálise:

Toda a ideia de uma cura em psicanálise, evidentemente, depende da capacidade do sujeito para modelar uma narrativa, uma formulação discursiva do sentido dos acontecimentos passados. (Jay, 1984: 24-25).

Pela boca de Pitch, Antónia desenvolve a sua ‘teoria da personagem’:

as personagens devem ser diferentes, não porque devam ser diferentes, mas porque têm que ser personagens, percebe-se? Eu não sou uma personagem, sou uma pessoazinha. Quero alguma coisa de melhor (p. 95).

Declaradamente, a forma de melhorar a pessoazinha que se é é transformá-la em personagem. O que se opera pela imaginação:

não é que sejas uma personagem. Mas as falhas, compensá-las-ás pela imaginação. Pega em ti, enfeita-te em personagem e pespega contigo na história. (p. 95-96).

Ou seja, visto de outro modo, o que torna suportável o viver é a imaginação, direccionada num objectivo que permite um grau muito mais profundo de autenticidade. E é assim, porque a imaginação gera arte e a arte é uma forma superior de conhecimento; ela leva-nos muito mais ao fundo de nós:

através da arte, esclarecemos algo mais profundo de nós próprios, uma realidade que os actos são incapazes de revelar. (p. 105).

Se a imaginação supre as falhas, é porque o forjar é superior ao existir; ficcionar é superior a viver, no sentido em que viver está incluso no ficcionar. Se Antónia, na vida, é um peão que a sua forma acomodatória, que a sua inércia pessoal, que a sua aceitação das regras deixa ser movimentado por outros, na sua escrita é ela o motor, a acção e a protagonista. Se na vida funciona como se sem vontade própria, na escrita apenas a sua vontade é válida, na sua liberdade de escolha:

O meu livro nada tem de arbitrário. A liberdade de escolha nada tem de arbitrário, o contrário é que sim (p. 104).

Antónia declara-se responsável pelo *O Livro de Pitch* e, no capítulo final, responsável igualmente por uma narrativa que não é *O Livro de Pitch*. Toda a sua escrita se desenvolve no sentido de uma auto-reflexão que leve ao equilíbrio consigo; mas, também, toda a sua escrita é um testemunho da importância de escrever — porque é pela escrita que se faz a reflexão; porque é pela escrita que se faz a construção:

Pensar em mim como unificada é representar uma unidade — contar uma história. (Lloyd, 1993: 164).

A escrita é uma forma de libertação, ao criar a obra; a obra garante a sua existência e a do seu criador e Antónia permanece enquanto, finalmente, sujeito de uma vontade realizada.

Como quem conclui

Porquê estes dois romances e não outros?

Antónia declara que a “liberdade de escolha nada tem de arbitrária”, no sentido de sem fundamento, caprichoso, prepotente. Ao falar de “liberdade de escolha”, porém, dá-me razão: a escolha é sempre arbitrária, no seu sentido etimológico, feita ao arbítrio, à vontade, à liberdade de quem escolhe. Quem escolhe tem sempre razão para a eleição e deixa sempre legitimidade para outras

escolhas que se lhe possam opor. As minhas começam por ser de gosto. O que não chega — embora devesse chegar. Acrescento-lhes algumas, mais sérias, ou assim consideradas.

Por um lado, estes romances fecham um ciclo, ao menos temporal, de edição romanesca da Autora: de 1956 a 1971. Após uma paragem de dezasseis anos, retoma-se a publicação até à mais recente obra, *Gritos da minha dança*, em 2003 (o que, curiosamente, produz três momentos de duração quase igual).

Por outro, eles podem ser exemplificativos das preocupações que perpassam toda a obra. Em minha opinião, o, chamemos-lhe, segundo bloco de edição, acentua uma linha irónica que já estava fortemente presente no primeiro e desenvolve uma, já igualmente presente, linha de angústia do vazio existencial.

As protagonistas femininas, mais ou menos fortemente destacadas, são as dominantes; por isso me pareceu interessante verificar o caso em que surge o protagonista masculino, em *Lourenço é Nome de Jogral* — a alternativa é apenas a novela *O Enigma das Sete Alíneas*, a meus olhos menos apelativa. Também por isso, por se tratar de uma situação quase única, a abordo em primeiro lugar, apesar de ser ele o romance que fecha o ciclo: 1971.

Terra sem Música, dois anos anterior, é apresentado em segundo lugar, por ser mais emblemático, no que se refere à centralidade de uma protagonista feminina, remetendo, assim, para uma leitura mais abrangente da obra.

Será curioso, também, destacar que, em *Lourenço é Nome de Jogral*, essa personagem, masculina, que se busca, busca-se na construção que de si fazem os outros, num obrigar dos outros ao diálogo com ele, mesmo depois do seu potencial desaparecimento. Mas é ele próprio levado até à dúvida da sua própria identidade, num jogo de duplicidade de “eus”, em que um “eu” supera o outro, ao desdizer o “caderno de capa preta” que afirmou ao longo de todo o romance. Afirma-se impondo-se, obrigando os outros a falar dele, mas negando-lhes o acesso ao seu “caderno de capa preta” privado, que, afinal, não está seguro de que seja uma construção sua, ou de outra voz que o supera.

Pelo contrário, Antónia, como muitas outras protagonistas femininas, nos romances de Fernanda Botelho e na vida, quer desfazer-se da construção que de si fazem os outros, quer despir essa pele que lhe impõem e querem que faça sua, para ser levada até à construção e afirmação de si própria, na sua individualidade, numa certeza de existência pessoal e única, não pelo escamotear de uma memória, mas pela elaboração de uma escrita. Ela sabe, ou vai sabendo, que a afirmação da sua existência, autenticamente sua e não de um social que lhe formou a imagem, está dependente da sua coragem de se narrar: é preciso, para se afirmar, afirmar uma voz. Ou talvez duas, tão difícil é, para uma mulher, despir a pele que lhe foi imposta.

Referências bibliográficas

- Booth, Wayne C. (1980), *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia.
- Botelho, Fernanda (1951), *Coordenadas Líricas*, Lisboa, Távola Redonda.
- Botelho, Fernanda (1956), “O enigma das sete alíneas”, *Graal*, 1.
- Botelho, Fernanda (1969), *Terra sem Música*, Lisboa, Bertrand.
- Botelho, Fernanda (1971), *Lourenço é Nome de Jogral*, Lisboa, Bertrand.
- Botelho, Fernanda (1987), *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa, Contexto.
- Botelho, Fernanda (1998), *As Contadoras de Histórias*, Lisboa, Presença.
- Botelho, Fernanda (2003), *Gritos da Minha Dança. Inéditos*, Lisboa, Presença.
- Hamon, Philippe (1972), “Qu’est-ce qu’une description”, *Poétique*, 12, pp. 465-485
- Jay, Paul (1984), *Being in the text*, Ithaca e Londres, Cornell University Press.
- Lausberg, Heinrich⁴ (1993), *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lepecki, Maria Lúcia Torres (1969), *O Tempo no Romance Português Contemporâneo: Fernanda Botelho*, tese de livre docência apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Lloyd, Geneviève (1993), *Being in time. Selves and Narrators in philosophy and literature*, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- Sadlier, Darlene J. (1989), “Modernism and Feminism in Fernanda Botelho’s Xerazade e os Outros”, in *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*, Nova Iorque, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press.
- Sallenave, Danielle (1976), “Sobre o “Monólogo interior”: leitura de uma teoria”, *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia.
- Silva, Victor Manuel Aguiar e⁸ (1996), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- Todorov, Tzvetan (1967), *Littérature et Signification*, Paris, Larousse.
- Todorov, Tzvetan (1981), “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8, Paris, Seuil.
- Van Rossum-Guyon, Françoise (1976), “Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa”, *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia.

Fernanda Branco é licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, onde obteve o grau de mestre em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, com uma tese sobre Fernanda Botelho. Foi Leitora de Português no Instituto Superior de Pedagogia e Línguas de Moscovo e na Universidade de Salamanca.