



A dança magnífica de Fernanda Botelho

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Fernanda Botelho, fragmento, velhice, morte, humor.

Keywords: Fernanda Botelho, fragment, old age, death, humour.

1. Num artigo intitulado «Da surdina ao clamor: arquitetura da crise em Fernanda Botelho», a ensaísta Graça Abreu destaca o hibridismo multifacetado da escrita da autora de *As Contadoras de Histórias*, salientando a convocação de «técnicas, registos, géneros, artes e saberes diversificados», que permitem «integrar no romance diarística, lirismo, teatro, géneros romanescos ditos menores» (Abreu, 2002: 69). Em *Gritos da Minha Dança*, um conjunto de fragmentos publicado em 2003, Fernanda Botelho rendibiliza, de forma magnífica, esta característica da sua arte de narrar. Com efeito, o desconcerto existencial, que atravessa o livro como tema basilar em busca da justa forma de expressão, encontra apenas uma continuada dispersão genológica. Deste modo, a tessitura vocabular fragmentada propicia uma representação da vida como texto em processo de esboroamento, porquanto a figura humana que organiza e legitima os vários fragmentos do volume apresenta-se como escritora, cujos traços caracterizadores consubstanciam biografemas autorais. Por conseguinte, a intrusão de elementos autobiográficos afecta, ao mesmo tempo, a organização do texto literário e a matéria humana que subjaz como motivo justificador. Parece apontar nesse sentido o parágrafo final do fragmento introdutório:

Estou a ver-me daqui a algum tempo sentada numa cadeira de esplanada. O dia é estival e o sol, claro e pleno. Temperatura amena. Sinto-me bem. Então agarro a minha *Caran d'Ache* de estimação (passe a publicidade), abro o meu caderno A4, disposta a

estabelecer um breve contrato escrito entre mim e o ambiente circundante – e então acabou-se, não há nada para escrever, bloqueei. (Botelho, 2003a: 11-12)

Antes do receado bloqueio final, impõe-se a necessidade de recordar e projectar, pois em *Gritos da Minha Dança* o presente surge como lugar de confronto entre o passado e a hipótese de futuro. O envelhecimento da autora antecipa a impossibilidade de um determinado tipo de escrita, mas, por enquanto, não conduz a uma situação de total afasia. Daí as referências a romances que não serão escritos – apenas projectados, bem como a opção pelo hibridismo fragmentário em detrimento da sùmula memorialística. Com efeito, Fernanda Botelho não envereda pela solenidade enfática do género *memórias*, pois à palavra «memória» está associada a ideia de «monumento», isto é, a vontade de impedir a destruição provocada pelo tempo. Ora, o texto, na sua dupla natureza – de artefacto literário e reconstrução do vivido –, não permite a noção de «monumento»; a atomização textual e a degenerescência física da protagonista convocam outros valores, diferentes modos de entender a condição humana e de a representar literariamente. Além disso, no que diz respeito à obra produzida e publicada ao longo de várias décadas, a opinião da autora é totalmente anti-horaciana, repulsora da ilusão de perenidade, como se pode depreender das considerações iniciais do fragmento intitulado «Break Dance»:

Não sinto nostalgia do passado. Pois que fiz eu na minha vida que mereça a sacralização das lágrimas fora de prazo? Escrevi uns livros que o tempo vai escorrer para a poeira das coisas esquecidas. (ibid.: 65)

E a reflexão sobre a ruína do corpo, entendida como sinal da iminência da morte, é igualmente condicionada por um olhar regulado pela lucidez. A opção pelo fragmento deflui, portanto, de uma necessidade vital; a imperfeição do texto, ou seja, a sua natureza de objecto não terminado, não *perfeito*, é consubstancial à impossibilidade de orquestrar o tempo de acordo com um plano bem determinado; acrescendo a esta incapacidade a figuração de uma etapa da vida humana – a velhice –, cuja limitação temporal propicia os sinais de brevidade, de diluição, como se cada dia fosse mais um fragmento de uma totalidade *imperfeita*, não terminada, mas também não subsumível à rigidez confiante de uma estruturação demorada. No entanto, *Gritos da Minha Dança* não é um livro informe, nem é amorfa a personagem que reifica os traços caracterizadores da figura autoral, provenientes da carga autobiográfica revelada pela escritora nos termos seguintes: «Neste livro estou lá. Aquilo que lá digo é aquilo que penso, aquilo que sou, é como estou naquele momento» (Botelho, 2003b).

A arquitectura do livro é assegurada pelo sistema de titulação. O título geral conglomera a dispersão dos títulos internos, que funcionam como fragmentos de um todo, cuja natureza é, como ficou dito, textual e existencial. Todos os títulos internos têm

que ver com dança; são afluentes bem nomeados da grande *dança* estampada no título geral: a *dança* da vida e da escrita, pois a escritora, embora não saiba como definir «esta obra», vai, no entanto, dando, desde o início, algumas indicações importantes. Atente-se no primeiro parágrafo do texto introdutório:

Sei realmente o título que vou atribuir (ou já atribuí) a esta obra, mas é só isso que sei, ignoro como defini-la, não sei bem o que nela vou contar ou expor ou reflectir ou contar-me ou expor-me ou reflectir-me. Que ninguém, no entanto, se engane ou caia em confusões: não será determinadamente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte. (Botelho, 2003a: 9)

O parágrafo, na sua totalidade, é muito pertinente, porque, à entrada da obra, somos alertados não só para a diversidade de textos que a constituem, mas também somos informados dos motivos que justificam a escrita, havendo ainda um primeiro contacto com o estilo humorístico da autora, que, em entrevista, haveria de confessar o seguinte: «nem na morte vou perder o meu sentido de humor nem a minha ironia» (Botelho, 2003b). Todas estas informações participam na definição de *Gritos da Minha Dança* como um livro ambíguo, tanto no plano de funcionamento dos códigos literários, como no domínio de um pragmatismo muito determinado, que existe em função da autora, mas que também pode servir o leitor. A este nível, convém reparar na seguinte afirmação de Fernanda Botelho, inserida na entrevista supracitada: «Talvez o facto de ter começado a escrever me tenha ajudado a superar o próprio mal, pensando que talvez nem tudo fosse mal e mau Aliás, a escrita sempre me ajudou. Todos os meus livros me ajudaram» (ibid.). Esta dimensão terapêutica da literatura não pressupõe, no entanto, um abrandamento do rigor expressivo. Há, muito pelo contrário, uma enorme atenção ao texto enquanto artefacto literário, e esse cuidado é anunciado também no parágrafo proemial. A escritora, além de questionar o tipo de texto que apresenta – no que diz respeito ao modo e ao género –, também chama à colação as figuras do crítico e do leitor, não se esquecendo de acentuar a importância do autor, não apenas como motivo deflagrador da escrita, mas igualmente como instância autoral, capaz de controlar o desconcerto de interpretações («Atenção, amáveis personalidades, urge contenção nos juízos» [Botelho, 2003a: 9]).

Deste modo, os vários fragmentos de *Gritos da Minha Dança* dão forma a uma figura humana intrinsecamente contraditória, oscilando entre a fraqueza e a capacidade de resistência; e o tom diarístico de algumas passagens confere a essa oscilação um carácter testemunhal, que provém da necessidade de dar sentido a um quotidiano em desagregação e acelerada perda de qualidade, transformando-se em «pepineira de consumo diário e canhestro» (ibid.). Veja-se, por exemplo, o parágrafo inicial do fragmento intitulado «O Bailado das Folhas Mortas»:

Tudo à minha volta assume um cariz gerôntico. Estou a viver como uma espécie em vias de rápida extinção, ao lado da minha irmã, também ela invadida pela poeira branca do tempo, a esboroar-se rapidamente. (ibid.: 29)

E, num registo de sofrida perplexidade, a interrogação que constitui a totalidade do fragmento «Valsa Lenta»: «Que torturada morte é esta ainda estúpida vida?» (ibid.: 73).

A escrita funciona, portanto, como meio de entendimento e de sobrevivência, mas – e é aqui que reside grande parte do carácter magnífico de Fernanda Botelho – nunca se deixa aniquilar pela autocomiseração. Mesmo nos momentos de maior exposição patética, a visão lúcida da escritora sabe evitar, com destreza, a condescendência emocional e a fragilidade expressiva, investindo em estratégias de robustecimento, que conferem ao texto, na sua globalidade, um «saber», técnico e humano, bem revelador da consciência crítica da autora.

Na verdade, vários fragmentos do livro demonstram uma grande capacidade de lidar com as diversificadas dimensões do real, a partir de uma perspectiva que encara, com amorável frieza, o desamparo humano nas suas múltiplas tentativas de auto-ilusão. As passagens sobre o envelhecimento e a morte; os projectos de romances que satirizam, de forma divertida, a pequenez da condição humana; e mesmo os trechos de maior desalinho emotivo constituem alguns exemplos da corrente energética que influencia a visão do mundo decorrente da concertação dos diferentes fragmentos. Além disso, o facto de haver no livro uma presença ostensiva da escritora, na sua dimensão mais oficial, coloca cada texto no domínio de uma inquirição estética, cujos fundamentos assentam nas questões de modo e género, expandindo-se, porém, a outros níveis de codificação literária. Assim, o labor da escrita manifesta-se, por um lado, na experimentação de textos modal e genologicamente diversificados, desde o brevíssimo apontamento de alcance aforístico até ao projecto romanesco, passando por contos breves, poemas e um curto exemplo de «teatro sem acção» (ibid.: 53); por outro lado, e em consequência das escolhas modais e genológicas, há uma utilização muito significativa de recursos técnico-compositivos e estilísticos que justificam plenamente a seguinte afirmação da escritora: «As palavras são o meu ursinho de peluche» (ibid.:124). Há, portanto, em *Gritos da Minha Dança*, uma rede complexa de motivações e interesses que confere ao livro um estatuto diferente do atribuível à mera colectânea de apontamentos dispersos.

2. Entre os interesses da autora, enunciados no parágrafo inicial do primeiro fragmento, encontra-se a vontade de «contar» e de «contar-se», (cf. ibid.: 9), constituindo essa intenção um dos veios essenciais do livro, tanto no plano dos códigos técnico-compositivos, como no âmbito da codificação semântico-pragmática. Com efeito, a conjugação do acto de «contar» com a necessidade de «contar-se» justifica

quase todos os géneros literários experimentados, desde o conto breve «Pas-de-Quatre» (um conto completo) até aos esboços de projectos romanescos como «Flamenco» ou «Saltarelo», passando, naturalmente, pelos poemas, bem como pelos textos de cariz diarístico ou memorialístico.

Nem sempre é fácil atribuir a cada fragmento uma bem determinada designação genológica; e a autora também não facilitou a tarefa, pois, se exceptuarmos a narrativa «Pas-de-Quatre», que é explicitamente apresentada como «conto breve», a nenhum dos outros textos que integram o volume é atribuída qualquer designação significativa, porquanto termos como «Adenda», «Divertissement», «Ficção» ou «Reflexões» não constituem marcas de género pertinentes. A configuração de alguns fragmentos é, no entanto, susceptível de permitir o delineamento de semelhanças básicas partilháveis. Assim, há um texto dramático, apresentado como sendo «teatro sem acção» (ibid.: 53); há dois projectos de romance, cujo «esqueleto», embora «desertificado» (cf. ibid.: 52), permite entrever os sustentáculos fundamentais; existem vários poemas, declinados, algumas vezes, em poema em prosa; há algumas narrativas facilmente enquadráveis no âmbito contístico¹; e, finalmente, uma maioria de textos de teor diarístico com breves incursões no domínio das memórias.

Testemunhos da variedade criativa da autora, os diversos fragmentos partilham algumas características comuns, mas, sinalizando a bem elaborada arquitectura do livro, é visível a intenção de conferir a forma mais adequada às linhas temáticas preponderantes. Não é pois de estranhar a existência de certas semelhanças entre os projectos romanescos e os contos; e, noutra dimensão, entre as passagens mais intimistas de algumas páginas de teor diarístico e os poemas.

Nos projectos de romance e em grande parte dos contos, predominam as questões relacionadas com a sexualidade. Em «Flamenco», texto apresentado como «próximo futuro eventual romance» (ibid.: 49), é revelado um esboço diegético, cujo desenvolvimento demonstraria um teorema, segundo o qual «os pretensos adultérios são o testemunho vivo de uma indefectível fidelidade» (ibid.: 49). Pondo em cena duas «gémeas proparoxítonas» (ibid.: 50) – Estefânia e Anastácia –, a narradora engendra uma trama que, convenientemente trabalhada no «futuro eventual romance», provaria a veracidade do teorema. Na falta do romance completo, o fragmento que o anuncia contém já elementos suficientemente esclarecedores da viabilidade da demonstração. Numa nota final de carácter metaliterário e auto-interpretativo, a «autora confessa» na terceira pessoa, «que sempre foi fã, embora não praticante, de um virtual surrealismo,

¹ O projecto de um improvável «conto» surge enunciado no interior de um texto claramente diarístico. Com efeito, em «Pesadelos da Minha Dança», ao falar dos seus sonhos recorrentes, a escritora diz, a certa altura, o seguinte: «Esta recorrência deu-me, aliás, o tema para um conto que não escreverei» (ibid.: 106). E em seguida apresenta um resumo alargado do que poderia ser o conto que não será escrito.

que ela prefere designar como sub-realismo não-virtual» (ibid.: 52). E na antinota, que acrescenta logo a seguir, reafirma o seu gosto pelas palavras, nos termos seguintes: «As palavras são o pão e o vinho da minha lavra e da minha fantasia. As palavras são o meu respiradouro, a minha inocência reencontrada, a minha luz nos desvios do infinito presente» (ibid.: 52).

Ambas as citações têm, de facto, que ver com a maioria dos fragmentos do livro, e aplicam-se, de forma perfeita, à narrativas em apreço. Na verdade, em «Flamenco», a história das duas «gémeas proparoxítonas» representa a questão do adultério de um modo que tem algo de «um virtual surrealismo», e também é evidente o entendimento da palavra com todos os atributos supracitados. O ludismo vocabular começa logo no recurso ao termo «proparoxítono» como adjectivação essencial não só das duas gémeas, mas igualmente de toda a família; e continua através de um processo de caracterização das personagens que desvenda o carácter de cada uma, por meio de uma selecção de palavras exactas e como que encantadas com a sua exactidão. Assim, as duas gémeas distinguem-se apenas em dois pormenores; uma delas, Anastácia, tem «um sinalzinho escuro e redondinho na parte interior de uma coxa, exactamente a do lado direito» (ibid.: 50), e, enquanto a mesma Anastácia é frenética, sofrendo de «dopamina a mais» (ibid.: 50), a irmã Estefânia, além de não ter qualquer sinal, é «pacata como um cepo», tendo, portanto, «um elevado nível de serotonina» (ibid.:50). Fora da família proparoxítona, a primeira personagem masculina é apresentada da maneira seguinte: «Paulinho, jovem *public relations* de uma empresa grossista de turismo, também por agrado piscicultor, piscívoro e piscófilo, agradou-se de ambas: pacatamente de Estefânia, inquietamente de Anastácia» (ibid.: 50).

Este tipo de divertimento linguístico encontra paralelo num género de intertextualidade alusiva que concilia a pertinência e o humor da alusão. Atente-se, por exemplo, no episódio da troca de casais. Paulinho escolhe Anastácia, mas na véspera do casamento, a noiva adoece gravemente. Ora, para «evitar desperdícios e prejuízos decorrentes de um casamento adiado, decidiram os proparoxítonos em segredo e só para eles, em lugar de Raquel mandar a Lia, perdão: em lugar de Anastácia mandar Estefânia» (ibid.: 51). E na noite de núpcias, parecia ao jovem marido «que à sua recém-esposa escasseavam redundâncias de entusiasmo» (ibid.: 51); mas, apresentadas as devidas explicações, e depois de alguma reflexão, «exaurido, exclamou: *Eppur, si muove!* E consumou» (ibid.: 51). O projectado romance acaba em tom de *happy end*, com os casais trocados, mas os amantes reencontrados, e «ao som de castanholas e em crescendo de sapateado, foram todos (noivos e padrinhos), em plenilúnio de mel, para Sevilha. Felizes para sempre» (ibid.: 52).

Em «Saltarelo», o outro projecto de romance, surgem de novo duas gémeas como personagens centrais, mas o conteúdo humano e estético deste hipotético romance adivinha-se mais denso e desafiador do que o de «Flamenco». As duas gémeas – Amélia

e Adélia – são fisicamente idênticas, mas tudo as separa no que diz respeito ao carácter. Pretendendo o romance representar a complementaridade entre o Bem e o Mal, para concluir que «os contrários coexistem e coabitam» (ibid.: 112), Adélia figuraria o Bem e a Amélia caberia assumir o Mal. Não há, todavia, a defesa deste tipo de maniqueísmo, porquanto o final feliz do eventual romance depende, segundo os dados do fragmento, da argúcia e generosidade de Amélia. Fazendo jus ao seu gosto pelas palavras como construtoras de universos que escapam à pobreza das aparências socialmente recomendáveis, Fernanda Botelho apresenta neste fragmento o esboço de uma história extraordinária, veiculada por processos estéticos assentes numa visão do mundo predominantemente grotesca. Insistindo, ao longo do texto, na necessidade de acentuar a natureza mais feia das pessoas, a escritora delinea um universo humano carregado de tons sombrios, permitindo, no entanto, uma espécie de resgate moral e estético, através do humor e da reconfiguração dos preceitos morais. A visão humorística – cruel e contemptora – manifesta-se, sobretudo, no tratamento das figuras humanas. Atente-se, por exemplo, na maneira como são apresentadas as personagens principais no início do quinto parágrafo:

Ponho desde já à vista duas personagens, duas gémeas – Amélia e Adélia. A mãe terá morrido, quando nasceram ali para os lados de Valbom (também pode ser Cacém), sob a assistência de uma parteira local, devidamente amadora. Para salvaguarda da parteira, posso admitir que a mãe tenha morrido por volta do quinto aniversário das ditas gémeas, ou menos ou mais, não interessa. Morta a mãe, o pai também não interessa, verbo-de-encher, substantivo curto, adjectivo supérfluo. (ibid.: 113)

A desvalorização da figura paterna participa do intento geral de representar as personagens com contornos de distorção grotesca, como acontece também no breve retrato da vizinha com quem o pai das gémeas tem uma relação amorosa bastante interesseira. Veja-se a descrição dos amantes no excerto seguinte:

Trabalha em qualquer sítio, faz um trabalho qualquer. Os biscates dão-lhe para o garrafão de cinco litros de um vinho grosso e áspero, antes de ir fornicar com a vizinha viúva da mão esquerda, expedita na criação de galinhas, coelhos, patos e perus, garantindo-lhe, ao pai supérfluo, as frescuras de que se nutrem as meninas gémeas. A viúva não é nova e muito menos bonita, mas atendendo aos bofes, moelas e iscas, a questão estava em fechar os olhos, e aí vai disto! (...) após a litrada de carrascão, a vizinha serve para o efeito, servindo também cheirosa arrozada de frango aos domingos. (ibid.: 113)

A diminuição grotesca do «pai», através de um tipo de caracterização que chega a atingir laivos de abjeccionismo, inscreve-se ainda numa galeria de personagens masculinas que, dispersas por vários fragmentos de *Gritos da Minha Dança*, consubs-

tanciam o esboço de um retrato do «homem», cujos contornos são declaradamente disformes. Assim, em «Saltarelo», o «pai», além de beberrão e oportunista, é igualmente «frustrado, perverso, pedófilo, incestuoso» (ibid.: 114), muito capaz, portanto, de violar as duas belas filhas, que eram a única coisa bonita naquele antro de fealdade, como a narradora não se esquece de frisar, quando diz que «tudo é muito feio, todos os seres vivos, as cacarejantes galinhas carecas, os gluglujantes perus de pescoço pelado...tudo feio, muito feio. Se houver um porco, o porco é mais porco que outros porcos conhecidos, rebola-se num chiqueiro mais chiqueiro que outros quaisquer chiqueiros...tudo muito, mesmo muito feio» (ibid.: 113). E é neste espaço de hiperbólica degradação que as duas meninas vão passando incólumes, pois a sua beleza «nem se notava, sob a badalhoquite e trapos com que viviam» (ibid.: 114). Até ao dia em que acontece algo que poderá ser considerado um episódio central do projectado romance: a beleza física das gémeas é notada por uma personagem masculina que vem de fora e que traz a mudança salvífica, através dos ínvios caminhos da perdição. Para enfatizar a importância do acontecimento, Fernanda Botelho recorre ao seu inevitável humor, fornecendo, ao mesmo tempo, uma indicação de teor oficial, defluente do carácter incipiente do projecto romanesco, em coerência, aliás, com a natureza fragmentária da totalidade do volume. Repare-se, a este propósito, no parágrafo seguinte:

Acontecera algo – e aqui devo recorrer a uns lances mitológicos, com águas cristalinas em que as deusas se banham, sob a mira de excitados faunos ou inocentes pastorinhos, ou aquele outro espelho-de-água em que se reconhece Narciso, narcisicamente apaixonado por si próprio. (ibid.: 114)

O quadro mitológico das ninfas observadas pelos faunos concupiscentes é anunciado nos termos seguintes:

As meninas foram banhar-se no ribeiro, brincando e cantando com a alegria própria da idade. Dera-lhes para ali! Atrás de uma árvore de tronco grosso, viu-as refulgentes de nudez e de beleza, o jovem filho do tabelião, que por ali passava as suas férias, vindo da tabelionice da cidade do Porto, também pode ser a de Lisboa.

Não há, nesta síntese do eventual quadro, qualquer hipótese de liricização do episódio, justificável por via da memória cultural – mítica e literária – intertextualmente activada. Mantém-se a motivação sexual do encontro, em consonância com a lição do mito – tanto nas suas formulações originais, como nas múltiplas glosas, cuja referência paradigmática, em termos de literatura portuguesa, é a camoniana ilha dos amores. Mas, diferentemente dos nautas de *Os Lusíadas* ou do errante Ulisses homérico, o «jovem filho do tabelião» não lida com ninfas ardilosas, nem se deixa emocionar pelos encantos de uma Nausícaa distraída. Sintomaticamente,

logo a seguir às breves pinceladas prenunciadoras do quadro mítico, surge um conjunto de considerações satíricas sobre a «tabelionice» e seus vários representantes, que funciona como intróito ao tema da prostituição, que constitui um dos esteios temáticos do texto. De forma destemida, a narradora assevera, com segurança, que «Em qualquer lugar pode estar instalada a tabelionice, desde que haja bordéis aceitáveis, bem apetrechados, bem frequentados, com profissionais de gabarito a nível europeu» (ibid.: 114). E é precisamente um exemplo de bordel de grande categoria que Fernanda Botelho, com todo o seu realismo crítico e irónico, se esmera em descrever, não sem antes ter catalogado os clientes certos, tudo gente de bem, uma «clientela de elite» (ibid.: 114) dada a «filantropias e benfeitorias e obras pias» (ibid.: 115).

O lupanar ostentaria o respeitável e distinto nome de *Folles Bergères*, uma designação que, a partir do quadro identificador do local, «com umas pastoras tresloucadas de saias arregaçadas, saiotes à mostra, perseguidas por faunos ridentes e saltitantes» (ibid.: 115), retoma o motivo do «quadro mítico» em que se dá o encontro entre as duas gémeas e o filho o tabelião. Mas não existe coerência entre o bordel requintado, apresentado com pormenores de luxo sibarítico, e a cena suburbana sem contornos de qualquer fantasia; por isso, a narradora, dando conta de que se deixou «enlevar pelas imagens (pelas palavras)», descrevendo «um enfático prostíbulo» (ibid.: 116), confessa que no futuro romance, de que o fragmento é apenas um esboço modificável, aparecerá um lupanar «simplesmente digno, limpo, confortável, honesto, até recomendável para sóbrios pais de família, seminaristas em pesquisa de vocação, intimidados viúvos de luto recente» (ibid.: 116). Nesse lugar poderá vir a trabalhar, portanto, Amélia, que, dando ao filho do tabelião «a sua flor» (ibid.: 116), encontra para si e para a irmã um lugar na cidade.

O desenvolvimento da história exemplificará, de forma irónica, a veracidade da convicção expressa no subtítulo do fragmento («quanto pode o amor»), mas o que mais parece motivar a escritora é a exposição de personagens e ambientes, propiciando a coexistência de caracteres contrários, através de um posicionamento ético baseado na procura da felicidade possível. Deste modo, é perfeitamente compreensível o remate do futuro romance – que «pode ter vários desfechos» (ibid.: 119) – conciliando num mesmo espaço familiar as três personagens centrais: a prostituta Amélia, a casta Adélia e o adúltero Doutor:

As meninas gémeas estão arrumadas, uma devidamente casada, outra equivocadamente disponível, porque o Doutor não gosta muito de imaginar o espelho encaracolado da adorada esposa na fornicção com sabujos. Sente-se bem-aventurado, reveza-se, acumula, emparceira...a contento de todos, dele e das gémeas. (ibid.: 120)

3. Nos fragmentos narrativos de teor contístico, as questões sexuais são abordadas de forma explícita em três textos: «Galharda», «A Dança dos Sete Véus» e «Pas-de-

Quatre». E, em defluência da arquitectura estrutural do livro a partir da titulação, os títulos dos contos contribuem para a organização geral, mas reflectem igualmente, com grande acerto, o sentido de humor da escritora. Assim, «Galharda» – um conto brevíssimo, constituído por um único momento, um instante na vida quotidiana de três pessoas, mas um instante muito significativo – sintetiza no título a intenção do texto. Enquanto uma das várias danças, «galharda» pressupõe, de acordo com o dicionário Houaiss, «um compasso ternário», e um «andamento vigoroso». O título do conto tem que ver, portanto, com essas duas informações do domínio da música e da dança, mas também é pertinente associarmos a esse núcleo de significado a noção de galhardia que a palavra transmite na forma adjectiva. Na verdade, o trio de personagens que se confronta na exiguidade do texto justifica as duas acepções da palavra, sobressaindo, no entanto, a forma adjectiva, porque há a intenção clara de enfatizar a força e o garbo da personagem feminina – a mulher casada que leva o marido à consulta médica, e resiste, com enérgico aprumo, aos avanços sexuais do médico. As duas personagens masculinas são apresentadas a uma luz pouco favorável: o marido é «débil», «hipocondríaco» e «não deu por nada» (ibid.: 38); o médico é «um quarentão de olhar astuto» e sem grandes escrúpulos, que tenta seduzir a mulher do doente, de forma torpe: «Então, no silêncio negro, ela sentiu a manápula dele, médico, a assentar-lhe enérgica na mama mais a jeito. Surpreendida, mas deliberada, fincou as unhas naquela mão vadia e atirou-a para longe. Um som contido. De novo um silêncio negro» (ibid.: 38).

Em «A Dança dos Sete Véus», a questão sexual é abordada em tom satírico, desenhando-se, de novo, uma imagem negativa de um certo tipo de homem, representante de um machismo deslocado no tempo e nos propósitos. Elísio, a personagem principal do conto, pretende aceder ao conforto do casamento, encomiasticamente descrito por Fortunato, um afortunado marido, que se considera «um homem realizado» (ibid.: 39). Mas Elísio, justificando a elevação do nome, procura uma felicidade conjugal de inusitado requinte: exige que a noiva seja virgem. Para alcançar tal desiderato terá, como lhe diz Fortunato, de «correr umas maratonas» (ibid.: 39). E, de desilusão em desilusão, o arrancador de véus (cf. ibid.: 39) encontra, à sétima tentativa, a velada donzela. Louco de alegria, narra a Fortunato o seu espantoso sucesso, uma rapariga «tão recatada» (ibid.: 42), «tão bonita! Nada dessas atrevidonas, essas “oferecidas”» (ibid.: 43). Mas, quando tudo parecia correr em plena felicidade elísia, o humor ferino de Fernanda Botelho salva o conto de um final anacrónico. Sem ter tempo para reagir, a requintada personagem ouve da boca do comum Fortunato a derrisória condenação da sua extravagância sexual: «É que essa, Elísio, essa, todos a conhecem...sabem...só faz sexo anal» (ibid.: 43).

Bem humorado é também o final de «Pas-de-Quatre», mas sem a carga de zombaria acerada que a escritora colocou no remate de «A Dança dos Sete Véus». Em «Pas-de-Quatre» mantém-se o tema sexual, notando-se, porém, a presença de uma narradora

cordial e em sintonia com a história que vai construindo. Os quatro elementos pressupostos pelo título são dois casais, cuja dança permite a recomposição dos pares, de acordo com interesses essenciais e, mais uma vez, justificados por um desejo de felicidade possível, como acontece em «Saltarelo», demonstrando, assim, uma ética de teor eudemonístico, que fundamenta, em grande medida, a visão do mundo discernível nestes textos. Com efeito, o conto põe em cena dois pares homossexuais, um feminino e outro masculino, mas a maneira como a escritora arquitecta a combinação das quatro personagens foge completamente às representações estereotipadas, não embarcando nem no proselitismo eufórico, nem na lamentação moralmente comprometida ou psicologicamente ressentida. Roberto e Norberto, as duas personagens que iniciam o texto, «deram as mãos ainda andavam na Pré-escolaridade» (ibid.: 77), e de mãos dadas continuam pela vida fora, sem grandes conflitos, pois, com toda a naturalidade, «foi-lhes revelado ao mesmo tempo os inefáveis mistérios do sexo. Um com o outro e vice-versa» (ibid.: 77). O conto perder-se-ia, porém, no escapismo inconsequente se apresentasse a vivência da homossexualidade como um comportamento socialmente pacífico; mas tal não acontece. O complemento de realidade sociomoral é trazido pela figura do *Boss*, que encarna o sentido da respeitabilidade e da obrigação:

Eram felizes, jovens, bonitos. E ambos economistas. O *Boss* não gostou de os ver de mãos dadas, vinham eles dos lavabos, para onde ele, o *Boss*, se dirigia, já de a desabotoar a braguilha. O *Boss* não era feliz, nem jovem, nem bonito, simplesmente economista e outrotanto casado. (ibid.: 77)

O desagrado do *Boss* não é difícil de aplacar, exige «medidas drásticas» (ibid.: 77), é certo, mas perfeitamente exequíveis. O sacrossanto matrimónio é a solução total: lenifica os pruridos morais e, pensam os dois rapazes, será ultrapassável com facilidade, pois «posteriormente, tentariam dar uma volta à situação, escamotear-se-lhe» (ibid.: 77). Não será necessário, todavia, esse esforço de dissimulação, porque, divertidíssima na sua onnipotência demiúrgica, a escritora, sem forçar os mecanismos de verosimilhança, faz aparecer Branca e Clara, duas raparigas que têm uma tarefa paralela à das duas personagens masculinas. Está, portanto, resolvido o drama a contento de todos; o amor sorri «em quadruplicado» (ibid.: 79), e a união matrimonial em «*partie-carrée*, com coreografias *pas-de-quatre*» (ibid.: 79) é compensadora e frutífera. Repare-se na forma magnífica como Fernanda Botelho remata o conto, falando dos filhos dos dois casais:

Sendo incerto o pai, dois pais havia ao dispor de cada infante, ao qual nunca faltou pai para brincar, passear, ir ao futebol. Ninguém se lembrou de recorrer a testes ou análises para devido esclarecimento, digamos: só para saber de que pai era cada filho da mãe. A dúvida era metódica, desejável, jubilosa. Viveram felizes para sempre. (ibid.: 79)

4. Esta capacidade de desconstruir as pretensas certezas morais, criando espaço para a reinvenção de preceitos éticos mais acordes com o desamparo da condição humana, encontra meios de reformulação em várias obras de Fernanda Botelho e, em *Gritos da Minha Dança*, não se manifesta apenas nos textos ficcionais, como «Pas-de-Quatre» e «Saltarelo»; surge igualmente nos fragmentos diarísticos, cuja abundância possibilita a elaboração sobre temas diversificados. E uma das questões recorrentes consiste na convocação da morte, em registos diferenciados – humorísticos ou perplexos, notando-se a tentativa de compreensão de uma realidade que se sente cada vez mais próxima, como se pode ler no fragmento cujo título, «Bailada Galáctico», é todo um programa de reflexão: «É que a morte é uma presença à mesa de todos os meus repastos, sendo, porém, conviva de que ignoro a proveniência e o destino» (ibid.: 34). Sendo a morte «esse bicho insondável» (ibid.: 33), surge naturalmente a interrogação sobre Deus que, no final do texto, aparece referido da seguinte maneira: «E lá mais uma vez se impõe a inevitabilidade da presença divina, o grado Gestor destes confins localizados nos aléns destes aquíens em que eu insisto, resisto e desisto de me esclarecer» (ibid.: 34).

Decorrendo directamente da indagação acerca da morte, adquirem particular importância as considerações sobre a eutanásia, cuja defesa é apresentada sem hesitações; e um dos motivos que mais concorrem para a sua justificação veemente prende-se com a vivência da degradação psicossomática do ser amado, relatada, com uma violência emotiva impressionante, na parte final do texto intitulado «Valsa com o Imperador 2». É, porém, no subtítulo que se encontram os primeiros sinais do tipo de considerações expostas no texto: «Reflexões de uma septuagenária ímpia escritas antes de súbita e suspeita morte». A natureza ímpia assumida no subtítulo manifesta-se de forma desabrida, quando a escritora considera justa a aplicação da pena de morte a certos criminosos, tais como «dealers e barões da droga», bem como «incendiários de matas, bosques, florestas, brenhas, parques naturais» (ibid.: 47). Não sendo possível a aplicação da pena de morte, para o «paizinho que violou a filha e a deu depois a violar aos amigos presentes», a ímpia septuagenária propõe um castigo imaginoso: «contrataria 35 homens justos e garantidos indefectíveis para enrabar, cada um deles e um atrás do outro e tantas vezes quantas necessárias, papá e os amiguinhos. Em seguida, para acabar com o eventual sofrimento, enfiava goelas a baixo, ao papá e aos amiguinhos, uma dose de óleo de rícino. E se algum deles sofrer de hemorróidas, tanto melhor!» (ibid.: 47). E é no seguimento desta explosão de raiva que Fernanda Botelho proclama os benefícios da eutanásia, em nome do amor, «do grande amor de cada um por cada qual – seja quem for» (ibid.: 47). Rematando o texto, surge então a dolorosa evocação de uma morte particular apresentada como exemplo maior. Recorrendo ao predomínio de um tipo de representação cruamente realista, o fragmento – que poderia funcionar como texto isolado – usa também, em localização parentética intercalada, um emocionado lirismo, de assinalável efeito perlocutório. Na impossibilidade de citar todo o fragmento, atente-se

na parte inicial:

Em nome do amor. Eu vi morrer o meu amor maior, o homem que me deu os meus filhos. Vi-o soçobrar na inércia – expressão parada de idiota (os seus belos olhos inteligentes, a ternura do olhar), vi a sua boca torcida e pálida (os seus lábios sensuais), as mãos abandonadas (as suas mãos leves de sonho, com sedosa penugem), os cabelos a esfarelarem-se (a sua bela cabeleira catanho-clara, macia de cetim), os balbucios e gritos animalescos (a sua voz quente e cantante)...(ibid.: 48)

Num tom menos plangente e mais político, a questão da eutanásia é retomada no texto «Dança dos Mortos», a propósito do exemplo legal holandês: a concordância de Fernanda Botelho é total: «Acabo de ouvir, num telejornal televisivo, que o senado holandês foi o primeiro a legalizar a eutanásia. A Holanda é normalmente um país pioneiro, Deus a ajude» (ibid.: 121).

Evidentemente, este tipo de filosofia de vida tem como consequência o repúdio pelas convicções que sacralizam o sofrimento, em nome de uma exigência religiosa de duvidosa autenticidade. Perante o espectáculo de manifestantes frente ao Senado holandês, «sob a égide de uma Nossa Senhora de Não Sei Quê, erguida na traseira de uma carrinha de carga, entoando hinos ou cantorias ao ritmo de palmas e de abana-cu, como se vê em espectáculos pimba» (ibid.: 121), a execução da escritora é de uma assertividade claríssima – «Os sádicos» (ibid.: 121) – explicando, de forma convincente, o carácter desrespeitador de tais manifestantes, que aviltam a imagem de Nossa Senhora, «exposta em carrinha de carga» (ibid.: 121) e demonstram não entender em profundidade o sofrimento de uma mulher que vê o filho perecer de modo excruciante: «Ela, que foi mãe, deve ter desejado junto à cruz onde lhe sofria o Filho, Ela na sua extrema Pietà, deve ter desejado que logo se acabasse aquele horror. E, caso pudesse, teria sub-repticiamente depositado na malga de fel e vinagre, com que o centurião se preparava para matar a sede do Filho, uma poção “aliviante”» (ibid.: 121).

Os fragmentos diarísticos permitem-nos ainda conhecer certos gostos da autora, as suas preferências cinematográficas, literárias e musicais, bem como a aceitação do novo e do diferente em termos sociais, declarando mesmo não ser «misonista» (ibid.: 65), bem pelo contrário, tivesse «vinte ou trinta anos» e haveria de se comportar de modo a ver «a geração dos gerentes a proclamar escândalo, espanto no rosto pergaminhado» (ibid.: 65). A noção de que a sociedade actual é mais propícia à possibilidade de uma vida feliz do que a dos tempos idos é magnificamente expressa no fragmento «Roda Viva» através do exemplo de duas mulheres: uma da geração da autora e outra que podia ser sua filha. Ambas as mulheres tentaram viver de uma forma livre, procurando o prazer e alegria de cada dia; mas a mais velha era vista como uma figura excêntrica a quem eram perdoadas as loucuras, com complacência e tácita cumplicidade classista, acabando, todavia, por morrer «numa favela do Rio de Janeiro. Álcool, droga,

prostituição» (ibid.: 95). A mais nova, pelo contrário desperta a nostalgia da escritora quando lhe diz com toda a segurança: «olhe Fernanda, se eu agora, ao sair do restaurante, atravessar a rua, for atropelada e morrer, nada tenho a lamentar, levo o papinho cheio, experimentei tudo, tudo...» (ibid.: 94-95). Realmente, o absurdo da morte torna-se insuportável perante a constatação da vida que não foi vivida, por incompetência ou falta de oportunidade. Entende-se, por isso, que uma mulher com a fibra ética de Fernanda Botelho faça questão de confessar o seu gosto pelo «novo e diferente» enquanto avanço na liberdade comportamental, rebelando-se, assim, contra as atitudes estereotipadas em relação aos velhos.

5. Embora se tenha imposto na cena literária portuguesa através da qualidade da sua produção romanesca, Fernanda Botelho também se interessou pela poesia, desde muito cedo. Na verdade, é com a colectânea de poemas intitulada *As Coordenadas Líricas*, que a escritora se estreia em livro em 1951. O título do livro havia surgido em poema do mesmo nome, publicado no fascículo número dez da revista *Távola Redonda*, revista em que colaborou com regularidade (com poemas e «notas de leitura») desde o primeiro número, publicado em 15 de Janeiro de 1950, até ao último, datado de 15 de Julho de 1954. Importa, pois, salientar que a poesia também faz parte da obra da autora de *Lourenço é nome de Jogral*, não sendo de estranhar, portanto, a sua presença em *Gritos da Minha Dança*.

Nos nove fragmentos líricos do volume, há uma apreciável variedade de formas – desde a expansão do poema em prosa à contenção do aforismo – mas, no plano temático, nota-se uma evidente prevalência da reflexão sobre a morte e a decadência física. No fragmento intitulado «Corpo de Baile 2», a deterioração do corpo é sinalizada mesmo ao nível do código óptico-grafemático, porquanto o texto é constituído por parágrafos destacados e separados, podendo cada um funcionar como unidade autónoma, enquadrável, porém, na totalidade do fragmento. Temos, por conseguinte, a fragmentação no interior do fragmento, um processo compositivo de grande rendimento estético, porque o texto parece esboroar-se, acompanhando, de forma plástica, o «alegórico sismo» que arruína o corpo da poetisa: «Em Maio do corrente ano, um alegórico sismo, de não sei quantos graus na escala de Richter para uso interno e próprio, deixou-me o corpo num alvoroço de ruínas. Aguarda-se agora a inquietante réplica de todas as réplicas» (ibid.: 75).

Ainda em «Corpo de Baile 2», afigura-se de grande pertinência a notação de duas tendências aparentemente opostas: por um lado, o recurso a um registo de introspecção dolorida, bem exemplificado em afirmações como as seguintes: «O meu corpo é uma floresta de enganos, as árvores já não moram lá», e «Sempre que me olho agora ao espelho, não estou lá» (ibid.: 75); por outro lado, a forte tendência irónica da escritora interfere mesmo nos pensamentos menos eufóricos, fazendo vacilar o dramatismo das

afirmações. Vejam-se, por exemplo, os dois parágrafos seguintes, pondo em relevo o gosto de brincar com as palavras: «Farsas o que farsas do teu corpo, aguarda-te uma apoteose de tragédia grega» e «O meu corpo é peripatético, perifrástico, pitagórico, paradoxal» (ibid.: 76).

Igualmente assinalável é o uso de uma imagística de teor expressionista, nomeadamente no tratamento do corpo morto ou consciente da iminência da morte. A capacidade de plasmar verbalmente uma matéria mais facilmente moldável pelas artes plásticas faz que o lirismo cru de Fernanda Botelho possa ser aproximado de estéticas tão radicais como a poesia de Luís Miguel Nava ou a pintura Francis Bacon. Veja-se, a este propósito, mais um parágrafo de «Corpo de Baile 2», cuja vontade de captar a benevolência divina é esculpida nos termos seguintes: «Ó Maria, enovela-me as veias e as artérias – e que o novelo fique bem redondinho, pronto a rolar, rolar, rolar, até chegar aos pés de um deus desconhecido, mas amistoso» (ibid.: 76). E no fragmento com o título «Corpo de Baile» seguido do subtítulo «Autópsia», a insistência em imagens de lacerado abandono conduz o texto para uma esfera de hiper-realidade com contornos surrealizantes:

Há uma nuvem no céu que se transfigura em negro pássaro, e de lá desce ele em vertiginosa diagonal para o desbaste carnal e o debique ósseo, restos dissipados ao relento de uma noite sem começo. O pássaro negro tem aqui e ali uma ou outra pena cor de ferrugem. As bicadas são de cor incómoda, entre lama de antracite e foscos revérberos de um uivo ao longe. Embora peçonhento, o bico do pássaro emite o solene arfar de um terceto de Dante lido ao contrário. É rubro e caloroso o póstumo mergulho, os ossos estralejam na dissipada queda.

Para onde, não sei. (ibid.: 37)

A inquietação perante a magnitude do incognoscível, no que diz respeito à condição humana, na sua finitude irrefragável, não encontra, em *Gritos da Minha Dança*, lenitivo tranquilizador. A experiência do sofrimento psicossomático ensina, quase naturalmente, a aceitação do efémero e a confiança numa filosofia de vida assente na fragilidade de um *carpe diem* fracamente compensador, como se pode concluir de uma passagem do fragmento «Valsa com o Imperador 1», em imediata sequência a uma reflexão sobre a doença: «vou prosseguindo e encontro alegrias em coisas simples, como, por exemplo, o almoço de *hoje* num restaurante que *hoje* me pareceu fabuloso, no qual celebramos o oitavo aniversário do Gonçalo, o meu neto mais novo. Em estado de graça, tomei assento no limbo redentor à espera do paraíso perdido, perdido, sim, quando pela última vez nasci» (ibid.: 44). Não há, contudo, em passagens como esta, o simples assomo de uma serenidade duradoura; a entrega consciente aos prazeres efémeros é, de resto, a mais cabal confissão de inquietude. E, em *Gritos da*

Minha Dança, a certeza do abandono está contida nos dois solitários versos do poema aforístico intitulado «Piruetas», que dizem o seguinte:

Deus só existe para quem n'Ele acredita.

Eu sou uma desprotegida. (ibid.: 72)

Tal sentimento de desprotecção, afirmado de forma tão despida de cautelosas subtilezas, é comparável – pesem embora as enormes diferenças – ao «princípio» enunciado por Miguel Torga no poema inaugural de *Penas do Purgatório*, cujos versos iniciais não deixam dúvidas: «Não tenho deuses. Vivo / Desamparado»; e igualmente assertivo é o verso final, emblemático e desesperançado: «A paz possível é não ter nenhuma» (Torga, 2002: 477). Em *Gritos da Minha Dança*, Fernanda Botelho também não nos oferece nem paz, nem o conforto de certezas tranquilizadoras. Oferece-nos, como Miguel Torga, o testemunho da sua humana inquietação. Em danças magníficas.

Bibliografia

- ABREU, Graça (2002). «Da surdina ao clamor: arquitectura da crise em Fernanda Botelho». *Colóquio/Letras* 161-162, 69-85.
- BOTELHO, Fernanda (2003a). *Gritos da Minha Dança*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2003b). «Nem na morte vou perder a ironia». *Público*, 16 de Agosto. In http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Fernanda_Botelho.htm#Entrevista.
- (1989). *Távola Redonda*. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto.
- TORGA, Miguel (2002). *Poesia Completa*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Resumo: Fernanda Botelho publicou em *Gritos da Minha Dança* uma série de textos inéditos de variada tipologia. Não se trata, no entanto, de uma colectânea informe, porque, rendibilizando, de forma magnífica, os processos de fragmentação textual, a escritora alcança uma totalidade pulverizada, em perfeita harmonia com a experiência humana que subjaz ao livro.

Abstract: In *Gritos da Minha Dança*, Fernanda Botelho has gathered a collection of unpublished texts pertaining to distinct literary genres. We are not dealing, however, with an unstructured collection since, by masterfully taking advantage of procedures encompassed in textual fragmentation, the author attains a scattered wholeness in tune with the human experience imbedded in the book.