

# **A temática da *identidade narrativa* em Fernanda Botelho: apropriação de um tema ricoeuriano<sup>1</sup>**

**Fernanda Branco e Fernanda Henriques**

---

O presente texto, escrito a quatro mãos, pretende fazer uma espécie de *estudo de caso*, do tema ricoeuriano da *identidade narrativa*.

Assim, depois de configurar, nas suas linhas estruturantes, aquele tema ricoeuriano, fará a sua exploração na obra literária de Fernanda Botelho. Por essa razão organiza-se em dois movimentos. O primeiro, constituindo a matriz hermenêutica da análise, debruçar-se-á sobre a questão teórica da *identidade narrativa*. O segundo, assumindo o formato de um percurso exploratório, analisará três romances de Fernanda Botelho.

## **1. A matriz hermenêutica – a significação da categoria *identidade narrativa* em Paul Ricoeur**

### **Contexto de emergência e sentido**

A categoria prática *identidade narrativa* é, como Paul Ricoeur lhe chama, um *rejeton*, ou seja, um produto, simultaneamente, princípio de solução e problema, resultante “de uma longa viagem através da narrativa histórica e da narrativa de ficção”<sup>2</sup> que *Temps et Récit*<sup>3</sup> consubstancia.

O seu aparecimento no final de *Temps et Récit* III, faz a articulação entre aquelas duas espécies de narrativas e funciona como o lugar de “fusão entre história e ficção”. Esta hipótese ricoeuriana de a *identidade narrativa* ser o lugar de cruzamento mútuo da história e da ficção assenta numa determinada concepção acerca da natureza epistemológica da História e da Ficção Literária que consiste em

---

<sup>1</sup> Texto publicado em: Fernanda HENRIQUES (coord), A Filosofia de Paul Ricoeur. Temas e Percursos, Coimbra, Ariadne, 2006.

<sup>2</sup> Paul RICOEUR, “L’identité narrative”, *Esprit* (1988), pp. 295-304, p. 295.

<sup>3</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, I, II, III, Paris, Seuil, 1983-1985.

afirmar, por um lado, que o fazer história não pode prescindir totalmente da dimensão narrativa porque o passado é irrecuperável, enquanto tal, e só pode ser analisado com recurso a uma invocação imaginativa e em reconhecer, por outro, que toda a criação ficcional, enquanto resultado de um uso poético da linguagem, tem uma capacidade de referencialidade ontológica intrínseca, criando universais possíveis ou mundos verosímeis e habitáveis.

A emergência da *identidade narrativa* neste quadro teórico referido coloca-a dentro de uma dupla problemática: a da temporalidade e a da narrativa e, enquanto *rejeton*, ela é, simultaneamente, o princípio de solução da primeira aporia da temporalidade – a que decorre do facto de não ser possível ligar o tempo cosmológico à experiência subjectiva do tempo –, e a aposta no sentido da narrativa a despeito de toda a fragmentação e desconstrução a que tem sido sujeita quer no campo da historiografia, quer no da ficção literária. Assim, a *identidade narrativa* aparece como o nome de uma relação hermenêutica insuperável, a que liga narratividade e temporalidade.

Recolhida de *Temps et Récit*, a *identidade narrativa* vai ser tematizada em *Soi-même comme un Autre*<sup>4</sup> como categoria prática, ou seja, como modelo de resposta possível à interrogação: quem é o responsável desta acção? ou quem é o seu agente?, inserindo-se na temática ricoeuriana do *Cogito ferido ou fragmentado*, em articulação com o tema da identidade pessoal.

Recolhendo, igualmente, os resultados da prática filosófica de Ricoeur no campo da linguagem, *Soi-même comme un Autre* vai ocupar-se desta questão do *Cogito* através do desdobramento do tema da responsabilidade humana ou da sua capacidade de iniciativa em quatro enunciados directores: *posso falar, posso agir, posso narrar e narrar-me e posso ser imputável*, criando quatro campos de análise, subsumidos na intercepção de três jogos de linguagem, no âmbito do agir: *descrever, narrar e prescrever*. Pela sua posição, a modalidade narrativa da acção é a que possibilita a mediação entre uma abordagem descritiva e descomprometida do agir e a sua integração nos planos ético e moral, sendo o literário, enquanto “laboratório de experiências imaginativas” um recurso de passagem fundamental.

A *identidade narrativa*, em *Soi-même comme un Autre*, corresponde à procura da pertinência e da legitimidade da temática da identidade, tentando resgatá-la dos ataques oriundos das hermenêuticas da suspeita e da “morte do sujeito”.

O seu princípio de análise assenta na diferença entre a identidade entendida como mesmidade – no horizonte de um eu imutável e substante – e a perspectiva da ipseidade, coalescente com a ideia de um *Cogito ferido e fragmentado*. Cada uma das perspectivas remete para interrogações diferentes e formuladas de lugares

---

<sup>4</sup> Paris, Seuil, 1990.

teóricos igualmente diferentes. Na identidade como mesmidade está contido o interesse pela natureza ontológica do ser a que se refere. Na perspectiva da ipseidade, remete-se para um *si mesmo* e não para um eu substantivo, que releva do poder humano de agir e padecer, referindo-se a um interesse, eminentemente, prático.

A *identidade narrativa*, dizendo respeito a um agente real da acção, ou seja, a uma existência corporal, não pode separar totalmente a ipseidade da mesmidade, pelo que, a sua configuração corresponde ao processo de analisar os pontos de cruzamento e as linhas de fuga entre mesmidade e ipseidade, enquanto formas de conceber a permanência do tempo.

É neste processo de configuração que se perfila a *construção de intriga* – cerne do processo narrativo –, como o modelo de conceber uma permanência no tempo em que a unidade triunfa sobre a fragmentação, mas sempre com perigo de ruptura, podendo servir, por isso, para ser o “laboratório de experiência” de uma forma de conceptualizar a identidade como sendo apenas o ponto de cruzamento entre um equilíbrio (permanência) e um desequilíbrio (mudança, transformação), e de tal modo que, como se diz no início da obra, o *si mesmo* seja pensado como um outro e através da alteridade.

Nessa medida, o processo de narração é a única forma de aceder, por construção, a uma inteligibilidade de si mesmo, sob a forma de personagem de uma história, cuja origem e fim não se pode controlar.

A narrativa é, em última análise, a possibilidade e o limite de saber de si de um *Cogito* que é, a um tempo, ferido, por não ser a origem do sentido, e fragmentado, pela mancha existencial da finitude que lhe veda a transparência e a unificação total, impossibilitando-o de “decifrar a intriga suprema”.

### **O papel do literário na conceptualização da identidade narrativa**

A articulação entre a categoria identidade narrativa e o uso literário da linguagem, no seu alcance ontológico, enraíza-se na própria emergência da questão em análise, como se viu no início, ao explicitar-se, com Ricoeur, que a identidade narrativa era o nome dado a uma hipótese teórica que propunha a articulação entre as narrativas histórica e ficcional como modo de configurar o tempo humano, constituindo-se em ponte entre duas margens directamente incomunicáveis: o tempo cosmológico e o tempo fenomenológico. Portanto, antes de ser tematizada em *Soi-même comme un Autre* no horizonte da questão do si mesmo, a problemática da identidade narrativa nascia no interior de uma concepção do literário, enquanto uso específico da linguagem, que fazia dele uma fonte de significação capaz de conduzir o pensar por novos caminhos e explorações.

Por outro lado, em *Soi-même comme un Autre*, no aprofundamento do tema, no quadro de uma hermenêutica do si mesmo, é com base na sua teoria geral da narrativa que Paul Ricoeur desenha a ideia de tomar a identidade da personagem de uma intriga como configuração da identidade narrativa do si mesmo.

Contudo, fiel à sua convicção de que a conceptualização filosófica deve deixar-se guiar pelas injunções de sentido transportadas pela linguagem literária, a tematização feita em *Soi-même comme un Autre* sobre a identidade narrativa articula-se com essa dimensão da linguagem, pelo menos, em dois outros aspectos que categorizaria deste modo: *como modelo exploratório e como horizonte de confirmação da identidade narrativa e como mediação para a problemática ética*.

a – O literário como modelo exploratório e como horizonte de confirmação da identidade narrativa

Para Paul Ricoeur “[...] a literatura mostra-se consistir num vasto laboratório para as experiências de pensamento onde são postas à prova da narrativa os recursos da variação da identidade narrativa.”<sup>5</sup>. Esta fecundidade da literatura vai-se concretizar em alguns aspectos essenciais da compreensão do valor e dos limites da identidade narrativa como princípio da interpretação. Está neste caso, a desocultação da inseparabilidade dialéctica entre a mesmidade e ipseidade, assente na ideia de que o corpo tem de ser sempre um *corpo-próprio*, ou seja, um corpo assumido por uma subjectividade e que é através dessa dimensão corporal que a condição terrestre do humano se configurar, como modo de ser da identidade narrativa.

A este nível, Ricoeur vai argumentar com D. Parfait e os seus *puzzling cases* enquanto exemplos dirigidos à dissolução do próprio sentido da questão da identidade<sup>6</sup>. Para isso estabelece uma distinção clara entre o tipo de variações imaginativas, acerca da identidade da personagem da intriga, propostas pela ficção literária e pelo que designa de ficção tecnológica, nome com que quer referir a ficção científica. No primeiro caso, o da ficção literária, as variações imaginativas dão-se em torno de uma invariante que é a dimensão corporal ou a condição corporal das personagens. Ricoeur chamará a esta perspectiva condição terrestre, sendo aqui a Terra tomada como “[...] o nome mítico da nossa ancoragem corporal no mundo”<sup>7</sup>, pelo que a acção proposta como mundo possível nesse tipo de ficção “[...] permanece ela também submetida ao constrangimento da condição corporal e terrestre.”. Esta inseparabilidade entre o corpo agente e a sua acção dá conta de que, nesta perspectiva, se está a tomar o corpo como parte inalienável da

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>6</sup> A obra com que Ricoeur dialoga é: Derek Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford University Press, 1986.

<sup>7</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un Autre*, op. cit., p. 178.

subjectividade e, portanto, que há uma inscrição na ideia de corpo próprio. No segundo caso, o da ficção científica ou tecnológica, é o inverso que ocorre. Configurando as variações imaginativas da identidade da personagem no quadro “da tecnologia concebível” e “do sonho tecnológico”, baseia-se na ideia da impessoalidade do corpo tomando o cérebro como o único equivalente corporal da pessoa e, nessa medida, pode propor, como leitura possível a reduplicação do cérebro, a sua teletransportação, a sua transplantação, etc, para levantar dificuldades à conceptualização da identidade. Para mim, esta abordagem da condição corporal, pode-se interpretar de duas formas contraditórias: por um lado, como que ignoram a corporalidade ao centrarem-se apenas na questão do cérebro e, por outro, como que a exacerbam ao fazerem a correspondência directa entre o cérebro e a pessoa.

Paul Ricoeur vê neste modo de abordar a corporeidade o equivalente de uma forma impessoal de conceber a identidade, pelo que, afirma “(...) pode-se dizer que as variações imaginativas da ciência-ficção são variações relativas à mesmidade, enquanto que as da ficção literária são relativas à ipseidade, ou, mais exactamente, à ipseidade na sua relação dialéctica com a mesmidade.”<sup>8</sup> (Um outro aspecto em que a ficção literária se mostra como modelo e horizonte de confirmação da identidade narrativa diz respeito à própria forma como a narrativa ficcional dá a ver maneiras possíveis de permanência no tempo, ou seja, a forma como dá figura às variações entre personagem e identidade. Para mostrar a grande amplitude onde a ficção literária inscreve os modos diferentes de configurar a permanência do tempo, Ricoeur convoca, num extremo, os contos de fadas e o folclore e no outro, Robert Musil e o seu *Homem sem qualidades*.

Nos contos de fadas e no folclore, os heróis e as heroínas propõe-nos um paradigma de permanência no tempo no quadro da mesmidade, através de traços de carácter fixos e estereotipados.

No outro extremo, Robert Musil protagoniza a ficcionalização da perda da identidade, do seu estilhaçamento total ou do seu vazio. Paul Ricoeur dialoga com este exemplo, com aquilo que poderíamos chamar, a prova de fogo do contra exemplo. E fá-lo com dois tipos de aproximação: Num primeiro momento, inscreve a obra de Musil no interior da crise ou do fim da narrativa. Nesse contexto, o estilhaçamento da personagem ressoaria na intriga e, por essa razão, haveria de questionar se ainda estamos dentro da narrativa ou nas fronteiras do ensaio. Contudo, mesmo neste quadro, Ricoeur considera que só a dimensão *idem* da identidade foi derrotada e acrescenta até que “estes casos derrotantes da

---

<sup>8</sup>*Ibidem*, 179. A ideia de corpo propriamente também está ligada ao direito da pessoa à sua integridade, princípio não respeitado pela ficção tecnológica.

narratividade se deixam re-interpretar como o pôr a nu da ipseidade pela perda do suporte da mesmeidade. É nesse sentido que eles constituem o pólo oposto ao do herói identificável por sobreposição da ipseidade e da mesmeidade. O que se perdeu, sob o título de «propriedade» foi aquilo que permitia igualar a personagem ao seu carácter.”<sup>9</sup> . Em convergência directa com esta perspectiva, chama-se também a atenção para a ambiguidade da afirmação “perda da identidade” que vai ser explorada num sentido que permite colocar, de novo, no centro da análise o tema da promessa.

À questão, *a que nada conduz a destruição da identidade?*, Ricoeur responde que conduz a um nada com alguma determinação e não apenas ao puro vazio. Diz ele, referindo-a à obra de Musil: “A frase: «Eu não sou nada» deve conservar a sua forma paradoxal: «nada» já não significa nada, se «nada» não fosse, com efeito, atribuído a um «eu»”<sup>10</sup>. Isto é, seja de que perspectiva for está suposta uma relação de referência do “nada” ao “eu”, pelo menos, no plano da linguagem. Assim, Ricoeur aproveita para reforçar a ideia de que apenas o modelo de uma permanência no tempo sob a forma de mesmeidade está em causa. Contudo, dado o estilhaçamento deste “eu” destituído de todas as qualidades ou propriedades, torna-se necessário reconvocar o plano da responsabilidade moral transportado na ideia de promessa e da possibilidade do seu cumprimento: “Como, então, manter no plano ético um si mesmo que, no plano narrativo, parece apagar-se? Como dizer simultaneamente «Quem sou eu?» e «Eis-me aqui!»? [...] Entre a imaginação que diz «eu posso experimentar tudo» e a voz que diz: «Tudo é possível, mas nem tudo é benéfico (entendamos: para os outros e para ti mesmo)», instala-se uma discórdia surda. É esta discórdia que o acto da promessa transforma em concórdia frágil: «eu posso experimentar tudo», certamente, mas: «Aqui, je me tiens!»”<sup>11</sup>

Dentro desta linha, Paul Ricoeur, assumirá esta variação imaginativa-limite da personagem como uma crise existencial do si mesmo e não como a destruição da hipótese teórica de a identidade narrativa ser um princípio hermenêutico fecundo.

#### b – O literário como mediação para a problemática ética

A versão narrativa e a versão ética da ipseidade não se justapõem, porque a identidade narrativa não esgota a questão da ipseidade: “[...] a identidade narrativa não equivale a uma ipseidade verdadeira a não ser em virtude de um momento decisório que faz da responsabilidade ética o factor supremo da ipseidade.”<sup>12</sup>. Na verdade, na perspectiva ricoeuriana, nem tudo é linguagem ou textualidade, como

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 196.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 197-198.

<sup>12</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, III, *op. cit.*, p. 359.

se viu já, nomeadamente a propósito da promessa. Contudo, o texto narrativo, em função da teoria da triplica mimese, emerge como sendo, a um tempo, um elemento de ruptura e de ligação com o mundo do agir, a montante e a jusante da sua constituição. Enquanto imitação do agir humano de onde parte, a ficção narrativa enraíza-se nela, mas, simultaneamente, como criação imaginativa, rompe com ela, “abrindo o reino do como se”<sup>13</sup> e propondo uma nova figura do mundo. Todavia, o texto literário é em si mesmo incompleto na sua função referencial, necessitando de ser devolvido à vida da acção pela sua eficácia refiguradora, através da recepção, pela leitura. A sua função é, pois, de mediação: “[...] mimese II tira a sua inteligibilidade da sua faculdade de mediação, que é de conduzir de montante em jusante pelo seu poder de refiguração”<sup>14</sup>.

Ao nível a que nos situamos, esta função mediadora da ficção literária concretiza-se, pelo menos, em dois aspectos: amplificador da experiência pessoal e consolação.

Na medida em que nos abrimos ao mundo do texto proposto pela narrativa literária dimensionamos a nossa experiência pessoal ao aferi-la com as diferentes experiências que tais narrativas nos apresentam como possíveis: por outro lado, esse dimensionamento da nossa experiência faz-se, necessariamente, por meio de um processo avaliativo do que nos é proposto, de onde, o gozo estético é acompanhado do juízo moral, ainda que não se reduza a este: “O prazer que pomos em seguir o destino das personagens implica certamente que suspendamos todo o juízo moral real, ao mesmo tempo que pomos em suspenso a acção efectiva. Mas no ciclo irreal da ficção, não deixamos de explorar novas maneiras de avaliar acções e personagens. As experiências de pensamento que conduzimos no grande laboratório da imaginação são também experiências conduzidas no reino do bem e do mal.”<sup>15</sup>. A experiência da leitura da narrativa ficcional, se se realizar numa atitude de abertura ao texto e de disponibilidade para refigurarmos o nosso mundo a partir dele, pode funcionar também como consolação, no sentido de uma efectiva catarse quanto às questões existenciais limite, como é o caso do sofrimento e da morte, de tal modo que “[...] a ficção pode concorrer para a aprendizagem do morrer.”<sup>16</sup>

Assim, a linguagem literária na sua figura de narrativa pode ter profundas implicações éticas, contextualizando e orientando a identidade narrativa para a sua função essencial de capacitação de um agente humano para a responsabilidade.

---

<sup>13</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, I, *op. cit.*, p. 101.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 96

<sup>15</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un Autre*, *op. cit.*, p. 194

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 192.

## **2. O exercício literário – a exploração da categoria *identidade narrativa* em Fernanda Botelho**

A categoria “identidade narrativa” apresenta-se como sendo um tipo de “intriga” em que cada sujeito se encontra implicado, mas de cuja origem e fim não tem controlo, sendo a sua tarefa própria apenas a de lhe conferir sentido.

Assim sendo, podemos começar desde logo por ver o Autor-cidadão-identificado como construindo a sua própria narrativa – ao construir a sua obra, narra-se como escritor, dando um sentido à sua própria “intriga”. Estrutura-se enquanto sujeito que escreve e, nessa perspectiva, não se diferencia de todas as outras personagens que nós somos. Deixemo-lo, pois, tranquilo e passemos àquilo que se convencionou chamar ficção literária, a que Ricoeur chamou, esplendidamente, “um vasto laboratório para as experiências do pensamento”

A narrativa assenta no carácter temporal da experiência humana – e isso a dois níveis: por um lado, o processo narrativo acompanha o tempo do narrado (linearmente ou não, até labirinticamente, em muitos casos), mas o processo de leitura, por outro lado, é, também ele, temporal e irremediavelmente linear. Da linearidade inelutável da leitura resulta, necessariamente, um sentido primeiro atribuído ao narrado, que contamina a interpretação da temporalidade/causalidade que se busca na narrativa. Porque há dois sujeitos em diálogo, ambos submetidos ao tempo e ambos controlando experiências mentais do tempo.

Na obra de Fernanda Botelho, o tempo tece as personagens, enquanto as personagens tecem o seu tempo; é, frequentemente, um arrastar do presente num sempre agora, que asfixia e que é necessário romper. Romper, dominando-o no controlo duma temporalidade não só humana, mas à escala do viver humano – única forma de a personagem se poder encontrar. E, como já foi dito, cada sujeito-personagem narra, narra-se, para tentar responder à questão: “quem sou eu?” *ubi et hoc*.

Qualquer narrativa tem, pelo menos, dois narradores – a entidade autoral da obra, que ganha existência porque narra, a voz narrativa (a função autor, como lhe chama Michel Foucault), e a(s) outra(s) entidade(s) a quem esta permite, com maior ou menor liberdade, colaborar no fio do que se diz. Esta função autor, ou entidade autoral, ou autor implícito (na designação de Wayne C. Booth) é, por mais que queiramos, o dono absoluto da história. E até da não-história; porque, mesmo

quando o Narrador não conta uma história (chamemos-lhe tal), mesmo assim, assume-se para contar, para contar que está aqui a não querer, a recusar-se, a contar. Afirma-se, porém, nesta negação – e procura-se, certamente. Quem se encontrou como nada tendo para dizer, ou nada querendo dizer, cala-se, prescinde da voz, prescinde da escrita. Ou ainda não se encontrou, mas está narrando-se em solilóquio. Se não prescindiu está ainda, mesmo que de outro modo, contando.

Em Fernanda Botelho, julgo poder afirmar, nenhuma voz narrativa se nega como possibilidade de narrar. Pelo contrário. Não será por acaso que uma das suas primeiras obras se chama *Xerazade e os Outros*, e outra, das mais recentes se chama, exactamente, *As Contadoras de Histórias*.

Fernanda Botelho interrompeu a publicação entre *Lourenço é Nome de Jogral*, de 1971, e *Esta Noite sonhei com Brueghel*, de 1987. Não me vou aqui deter na questão de se trata de dois momentos ou de duas fases, embora esta ultima opção não me agrade. Ponhamos dois momentos. Escolhi para este breve apontamento três obras, ligadas a cada um desses dois momentos: por um lado, *Xerazade e os Outros* (1964) e *Terra sem Música* (1969) e, por outro, *Esta Noite sonhei com Brueghel* (1987). São diferentes formas de procura de uma identidade, que se faz duplamente pela narrativa: simultaneamente, é uma maneira de organizar um sentido e, ao organizá-lo, afirmar-se. Isso pode ser executado por via de quem narra de fora, ou de quem narra de dentro. Cada um dos romances, em cada um dos momentos, apresenta um exemplo das duas formas.

Começando por *Xerazade e os Outros*. Já Todorov dizia, acerca da *Xerazade das Mil e Uma Noites*, que a narrativa faz viver; enquanto a sultana contar, está salva. Mas esta sultana do século XX, Luísa, não é senhora do fio da narrativa, como a outra era. Há cinco “eus” dentro do romance, que falam de si e, sobretudo, dela. E há ela, que fala dos outros e, sobretudo de si. Vai, porém, deixando a sua construção na voz dos outros, vai-se ajustando à imagem e ao sentido que os outros lhe dão. No desconforto e na frustração dum vazio, onde se pergunta: “Sou alguém, duvidam?”<sup>17</sup>. Portanto, neste romance (ou, melhor, como a Autora o subtitula “Romance – tragédia em forma de”), cada personagem dá-nos o sentido que o seu narrar impõe, supervisionadas por um Narrador que dá conta de Cenas, onde as Personagens se encontram e se dizem. As personagens vêem uma Luísa diferente daquela que Luísa se sente: visto do exterior, há um êxito e uma satisfação que, visto de dentro, não corresponde – o que verificamos pelos segmentos de narrativa em que a própria fala, no espaço cedido pelo Narrador ao seu discurso directo ou ao seu monólogo (mais ou menos) interior. A pergunta “quem sou eu?” não está expressa. O discurso total, porém, impõe a pergunta “quem é ela?”. Enquanto

---

<sup>17</sup> Fernanda BOTELHO, *Xerazade e os outros*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1964, p. 31

agente responsável das suas acções (no dizer de Ricoeur), Luísa calará os outros: ao amigo que a trouxe a casa depois de uma noite de bebedeira e inventou uma história aceitável, de doença, para o marido, ao marido, que quer contar a si mesmo essa mesma história, ela vai, finalmente, opor o seu próprio discurso, desdizê-los e reclamar a sua identidade – não voltará para a casa conjugal onde o tempo não discursa sentido. Ficará na sua velha casa, recuperando-se como semelhante a si, tendo “agora a vida inteira à frente para existir”<sup>18</sup>. Como a Xerazade da velha Pérsia, não precisa de continuar falando, porque já se apossou do discurso que faz viver: o seu próprio.

Em *Terra sem Música*, como em *Esta Noite sonhei com Brueghel*, não só a pergunta “Quem sou eu?” é explicitamente apresentada como é explicitado o processo de chegar a uma possível resposta: escrever-se. Em *Terra sem Música*, Antónia, sentindo-se cada vez mais abafada, numa vida para que não encontra o seu sentido, decide-se a escrever um livro. E o romance dá-nos a visão de um Narrador exterior, observador meticuloso do que se passa e que segue Antónia, a personagem, nos seus passos quotidianos de casa para o emprego, nas suas relações com as colegas de escritório, mais ou menos amigas, nas suas relações com o amante e com o ex-marido. Mas, entrecortando este discurso de voz exterior e extremamente visual – que apenas vê e diz o que vê, sem considerações ou juízos, o romance dá-nos, também, os apontamentos da personagem, heterogéneos quanto aos tipos de discurso que utiliza, apontamentos acerca dos seus sentires, das projecções de fragmentos de passado recriado, sobre o presente, do peso desse passado neste presente sem perspectiva; como a personagem diz “extroverto o peso da memória”<sup>19</sup>. Para esta recreação/recriação na escrita, a personagem projecta-se numa personagem ficcional, inventada por si, seu *alter ego* desejável – talvez. Com ela dialoga, discute; a ela escreve cartas explicativas; em cumplicidade com ela reformula em tipos discursivos diferentes o mesmo acontecimento – conto à maneira dos tradicionais, populares, guião de cinema... Obviamente porque sabe que a uma diferente forma de dizer corresponde uma diversa forma de acontecer com sentido. E se a ficção literária é um “laboratório experimental do pensamento”, aqui o temos clara e conscientemente utilizado pela personagem – vestir discursos outros ao evento ou ao sentimento é criar novas perspectivas de observação, portanto, procurar novos ângulos de formação de sentido. É a ficção da sua escrita que lhe permite readquirir uma identidade própria. E se esta conscienciosa quadro superior de empresa, que cita, ao correr da pena, árias e autores, nunca cita Ricoeur – a quem, porventura, não leu –, nem por

---

<sup>18</sup> Op. cit., p. 272

<sup>19</sup> Fernanda BOTELHO, *Terra sem Música*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1969, p. 290

isso está menos presente na sua escrita de sobrevivência a questão da ipseidade. Se entendida esta, como já foi mostrado, como “um tipo de permanência que permite dizer “eu”, embora com mudanças”, então, com efeito, cumprido o seu percurso discursivo de reencontro com o seu “eu” profundo, ela declara “é possível adquirir o equilíbrio, adquirir e não recuperar, pois este equilíbrio não é igual ao anterior, é um equilíbrio compósito, produto de diversificadas medidas”<sup>20</sup> e acrescenta “a vitória só é possível no campo aberto duma dialéctica tempestuosa, espaço contínuo permanentemente referenciado pelo tempo que sobre ele desliza.”<sup>21</sup>. Ou seja: sou diferentemente a mesma.

O entrosamento de discursos em *Esta Noite sonhei com Brueghel* é muito mais complexo. Também nos envolvemos com duas vozes narrativas, uma autodiegética, outra heterodiegética; também a personagem principal, Luísa, escreve – e diz que escreve – um livro. Porém, a escrita de primeira pessoa alterna com a de terceira, sem qualquer notação de passagem. Na verdade, a transição é tão brusca, que, no início do romance não tomamos sequer consciência do nome da personagem: começa com o discurso de um “eu” que apresenta e comenta o seu diálogo com outro e, repentinamente, a resposta a uma pergunta desse outro, vem introduzida por “Luísa ergue a cabeça e solta uma gargalhada franca”<sup>22</sup>. Ora, Luísa, vê-lo-emos, é a personagem que, até aí, tem dito “eu”.

O capítulo I do romance introduz, com a complexidade discursiva apontada, um “Excerto do manuscrito de Esta Noite sonhei com Brueghel”, datado de 1972, ao qual se seguem nove capítulos; a obra termina com “Fim do manuscrito de Esta Noite sonhei com Brueghel”, datado de 1984. Nos dois blocos, o entretecer das duas vozes é igual – não sendo claro temos duas vozes narrativas diferentes ou se, por vezes, Luísa se coloca numa posição de “ver de fora”.

Como no romance anteriormente citado, esta escrita que a personagem empreende é considerada por ela como fundamental “não sou nenhum Eça de Queirós, nenhum Stendhal! Estou apenas a escrever uma coisa maravilhosa, tem de ser maravilhosa, nada pode ser mais maravilhoso, porque, se não for, a minha vida é um engano e eu não existo”; será, di-lo, uma autobiografia “vou lá pôr sonhos, pesadelos, imaginações, marginalidades, eventuais inverdades”, “o facto é uma coisa tão limitada no tempo, no espaço, na eternidade e a imaginação, que é uma visão lúdica do facto, não será eternidade?”<sup>23</sup>. A personagem constrói a sua eternidade ao escrever(-se), de novo cõnsia dessa necessidade de criar sentido. Revolve, tentando chegar a si própria, as suas recordações, ou, melhor, a reconstrução das

---

<sup>20</sup> Op. cit., p. 289

<sup>21</sup> Op. cit., p. 291

<sup>22</sup> Fernanda BOTELHO, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa, Contexto, 1987, p. 10

<sup>23</sup> Op. cit., p. 82

suas recordações. Também ela, como Antónia, encontra um ponto de equilíbrio "Agora está tudo bem, quero dizer: tudo está claro, esclarecido."<sup>24</sup> "Estar aqui, de esferográfica entre os dentes e olhos perdidos no espaço, é já um pouco mais e melhor que uma solidão desesperada, não muito mais nem muito melhor, mas um pouco mais e um pouco melhor, não a panaceia universal, apenas um efêmero alívio"<sup>25</sup>.

Vimos, então, aqui, sumariamente, três casos: no primeiro, a voz narrativa permite a expressão das personagens, de que é testemunha e mediador para o leitor; nas outras duas, essa voz narrativa alterna, entretence-se com as vozes narrativas das personagens que, afirmadamente, se escrevem. As três personagens principais mostram como procuram a sua existência com sentido, pela afirmação do seu direito à palavra. As personagens Antónia e Luísa vão mais longe: o seu direito à palavra é, sobretudo, o seu direito à existência, porque "através da arte, esclarecemos algo mais profundo de nós próprios, uma realidade que os actos são incapazes de revelar"<sup>26</sup> alcançamos o inalcançável: a eternidade ...da imaginação.

---

<sup>24</sup> Op. cit., p. 181

<sup>25</sup> Op. cit., p. 182

<sup>26</sup> Op. cit., p. 105