



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



MARIA GABRIELA SILVA DE MACEDO E MARQUES GUERRA

Fragmentos do pretérito:

a memória, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho

Feira de Santana – BA

2026

MARIA GABRIELA SILVA DE MACEDO E MARQUES GUERRA

Fragmentos do pretérito:

a memória, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção de título de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Tércia Costa Valverde

Feira de Santana-BA

2026

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

Guerra, Maria Gabriela Silva de Macedo e Marques

G964f Fragmentos do pretérito: a memória, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho / Maria Gabriela Silva de Macedo e Marques Guerra. - 2026.
121f.: il.

Orientadora: Tércia Costa Valverde

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2026.

1. Esta noite sonhei com Brueghel (romance). 2. Botelho, Fernanda.
3. Memória. 4. Identidade. I. Valverde, Tércia Costa, orient. II.
Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 869.0-31.09

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

TERMO DE APROVAÇÃO

GUERRA, Maria Gabriela Silva de Macedo e Marques. **Fragments do pretérito: a memória, em Esta noite sonhei com Brueghel, de Fernanda Botelho**. 2026. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2026.

Aprovada em 24 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 **TERCIA COSTA VALVERDE**
Data: 07/10/2026 20:57:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Tércia Costa Valverde
Universidade Estadual de Feira de Santana
Orientadora

Documento assinado digitalmente
 **ANGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA**
Data: 07/10/2026 19:48:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro externo

Documento assinado digitalmente
 **ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL**
Data: 07/10/2026 20:39:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl
Universidade Estadual de Feira de Santana
Membro interno

À mainha, que é raiz firme;
A painho, que é o horizonte aberto;
Aos meus irmãos, que são brisa, força
serena.

AGRADECIMENTOS

Acredito que os agradecimentos sempre são, ao mesmo tempo, a parte mais fácil e a mais difícil de redigir. Inicialmente, por ser simples reconhecer aqueles que traçaram e teceram essa dissertação junto comigo, mas árduo no que tange a encontrar palavras que consigam expressar minha gratidão.

À força e energia divina, que se apresentam a mim de diversas formas e que rondam a minha existência.

À minha família, que nunca mediu esforços para que eu pudesse, desde o início, seguir os meus caminhos sem medo, sabendo que eu teria sempre para onde voltar. Gratidão aos meus pais, Sirlene e Antônio, que me proporcionaram a base, o alicerce da vida. Aos meus irmãos, Carlos, Luana e Vinícius, que sempre seguraram minhas mãos. Espero, um dia, poder retribuir à altura. Sem vocês, nada vale ou faz sentido. Obrigada, sempre.

Aos meus amigos, meus parceiros de jornada, que nunca duvidaram ou permitiram que eu duvidasse, de mim ou dessa pesquisa. Que estiveram presentes em todos os momentos, nos saudosos ou dolorosos, me dando a honra de, também, participar de suas próprias caminhadas. À Maysa Assis, Maiky da Silva, Gabriela Santana, Eliziane Santos, Beatriz Ferreira, agradeço por cada momento, cada risada ou choro, por cada conselho ou represália. Somos fortes quando estamos juntos e, por mais que a rotina já não nos permita dividir a maior parte dos dias, seguimos torcendo uns pelos outros.

À minha orientadora, a Professora Doutora Tércia Costa Valverde, pelo companheirismo que se iniciou em 2023 e que segue até os dias de hoje. Tantos de nós, os eternos alunos, temos a honra de conhecê-la e nos apaixonamos pela Literatura Portuguesa a partir do seu olhar, mas, mais que isso, sermos acalentados pela sua doçura e empatia. Agradeço pela disponibilidade, pela dedicação, pela paciência e pelo cuidado, por ter confiado em mim e me guiado pelos caminhos: os da pesquisa e os da vida. Os aprendizados são eternos e eu serei, também, eternamente grata.

Aos Mestres, que tanto nos ensinam dia após dia, e que fazem a nossa passagem pela UEFS se eternizar em nossos corações. Agradeço, especialmente, à Professora Doutora Alana El Fahl e à Professora Doutora Flávia Aninger por todos os ensinamentos durante esses anos, da Graduação ao Mestrado, e, também, pelos preciosos direcionamentos na ocasião da banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS, e a todos os envolvidos em seu funcionamento e manutenção, pela acolhida e confiança.

À CAPES, pelo fomento que possibilitou a realização dessa pesquisa.

A todos aqueles que estiveram, de perto ou de longe, envolvidos de alguma forma na realização desta dissertação.

Agradeço imensamente.

[...] toda escolha tem sua história, muitos momentos de nossa vida estão espremidos num canto só esperando uma brecha, e no final essa brecha aparece.

(Elena Ferrante, em História de quem foge e quem fica, p.41)

RESUMO

Buscamos propor, com esta dissertação, uma leitura possível da obra *Esta noite sonhei com Brueghel*, da autora portuguesa Fernanda Botelho, abarcando a temática da memória como viés central de análise, visualizando o seu acesso como impulso para reflexões que permitem a autodescoberta da personagem principal, Luíza. Na referida obra, a personagem elabora um processo autobiográfico como um processo de autorreflexão, possibilitando que, a partir das suas vivências, ela possa reavaliar não só o seu passado, como, também, tecer decisões sobre o presente. Dentro deste contexto, as pinturas de Pieter Brueghel, pintor belga, também se mostram relevantes para o processo identitário de Luíza, já que a personagem desenvolve uma relação de transposição, através das obras de arte como meio de reflexão e discussão sobre a sua própria vida e as experiências que a constroem. Partiremos, portanto, de pontos dinamizadores, neste caso a memória e a experiência estética da arte, para uma leitura acerca da referida obra, que contemple a compreensão do processo de autodescoberta da personagem principal. O aporte teórico se constrói a partir de estudos posteriores realizados sobre a obra de Fernanda Botelho, para a compreensão mais apurada da biografia da autora e da forma como ela articula temáticas diversas em suas obras, utilizando os estudos de: Araújo (2011), Barbosa (1998), Lepecki (1969), Lopes (2002), Martins (2009), Martioli (2022) e Oliveira (2011). Já no ponto de vista dos estudos memorialísticos, seguiremos as concepções apresentadas por Bosi (1994), Candau (2012), Halbwachs (1976), Le Goff (2013), Ricoeur (2007) e Valverde (2014). Por fim, para articular as reflexões acerca da experiência estética da arte, utilizaremos Danto (2006), Dewey (2010), Dufrenne (2008) e Jauss (1979). Desta forma, este trabalho busca também contribuir para os estudos envolvendo a literatura portuguesa moderna/contemporânea, principalmente, a produzida por mulheres e trazendo um destaque para Fernanda Botelho que, por mais que seja aclamada criticamente em Portugal, ainda não tem sua literatura pesquisada amplamente em contexto brasileiro, especialmente na região de Feira de Santana.

Palavras-chave: *Esta noite sonhei com Brueghel*; Fernanda Botelho; Memória; Identidade.

ABSTRACT

With this dissertation, we seek to propose a possible reading of the work *Esta noite sonhei com Brueghel* (*Tonight I Dreamt of Brueghel*), by Portuguese author Fernanda Botelho, encompassing the theme of memory as a central focus of analysis, viewing its access as an impulse for reflections that allow the self-discovery of the main character, Luíza. In the aforementioned work, the character develops an autobiographical process as a process of self-reflection, enabling her, based on her experiences, to reevaluate not only her past, but also to make decisions about the present. Within this context, the paintings of Pieter Brueghel, a Belgian painter, are also relevant to Luíza's identity process, as the character develops a relationship of transposition through works of art as a means of reflection and discussion about her own life and the experiences that shape it. We will therefore start from dynamic points, in this case memory and the aesthetic experience of art, for a reading of the aforementioned work that contemplates the understanding of the main character's process of self-discovery. The theoretical contribution is based on subsequent studies of Fernanda Botelho's work, for a more accurate understanding of the author's biography and the way she articulates various themes in her works, using the studies of: Araújo (2011), Barbosa (1998), Lepecki (1969), Lopes (2002), Martins (2009), Martioli (2022) and Oliveira (2011). From the perspective of memorialistic studies, we will follow the concepts presented by Bosi (1994), Candau (2012), Halbwachs (1976), Le Goff (2013), Ricoeur (2007), and Valverde (2014). Finally, to articulate reflections on the aesthetic experience of art, we will use Danto (2006), Dewey (2010), Dufrenne (2008), and Jauss (1979). Thus, this work also seeks to contribute to studies involving modern/contemporary Portuguese literature, mainly that produced by women, highlighting Fernanda Botelho who, despite being critically acclaimed in Portugal, has not yet had her literature widely researched in the Brazilian context, especially in the region of Feira de Santana.

Keywords: *Esta noite sonhei com Brueghel*; Fernanda Botelho; Memory; Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - “A GENTE DE BRUEGHEL...”: A VIDA ATRAVÉS DA ARTE	17
1.1 O MUNDO ROMANESCO DE FERNANDA BOTELHO: UMA BREVE BIOGRAFIA	17
1.2 ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL, PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES	29
1.3 A RELAÇÃO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS E A LITERATURA	37
1.3.1 “Aquele quadro fez-me fome”: a arte e a reconfiguração de si	44
1.3.2 “Eis o que a intolerância faz dos homens!” – o sonho como reflexo do mundo e do sujeito	65
CAPÍTULO II - “ANDO À PROCURA DA MINHA ALMA.”: A MEMÓRIA E A AUTOBIOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA DE AUTOCONHECIMENTO	72
2.1 MEMÓRIA E IDENTIDADE: ASPECTOS INDISSOCIÁVEIS	72
2.1.1 A problemática da identidade nacional portuguesa	80
2.2 AS REMEMORAÇÕES EM CADEIA	84
2.2.1 Entre o autobiográfico, o autorretrato e a autorrepresentação: a “escrita de si” como caminho para o autoconhecimento identitário	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

Lista de figuras

Figura 1 - A Terra da Cocanha [The land of Cockaigne], 1567, Pieter Bruegel, *The Elder* ...48

Figura 2 - A Mulher Louca [*Mad Meg / Dulle Griet*], 1563, Pieter Bruegel, *The Elder*56

Figura 3 - *Os mendigos/ Os aleijados* [*The Cripples*], 1568, Pieter Bruegel, *The Elder*.....60

INTRODUÇÃO

Tenho uma tendência a crer que o acaso não existe, que a vida é feita de encontros certos. Repito isso sempre – para mim e para os outros – quando algo vai mal ou quando vai bem.

Lembro de um filme que vi há um tempo: dois vizinhos se mudam para o mesmo prédio, no mesmo dia, com seus respectivos cônjuges. A relação que eles desenvolvem, inicialmente platônica, cresce diante da ausência daqueles que seriam seus companheiros (os quais jamais vemos os rostos, dando o tom de impessoalidade que, certamente, sentem, também, os personagens). Mas, para além de tudo, é uma demonstração da falta de acasos, de todos os prédios no mundo, mudar-se-iam ao mesmo. De todos os apartamentos do edifício, dividiriam eles a parede. Não existe no mundo um ponto dado onde não se deve, ou uma folha que cai no tempo errado: estamos todos diante de uma determinação indeterminada, que jamais poderá ser compreendida no tempo vivido, mas que, em retrospecto, encaixam-se nos espaços certos.

Para mim, foi em um dia qualquer, num horário que não me lembro (logo cedo pela manhã ou, quem sabe, no início da tarde?) passava o olho, desacreditada, pelo espaço que já conhecia bem: a maioria das vezes que ia à biblioteca aquela época buscava mais um refúgio que algo específico, às vezes me saltava aos olhos um ou outro livro que nunca tinha visto ali ou algo que há anos digo “vai ser minha próxima leitura”, sem nunca tornar-se, de fato.

Nesse caso, encontrei *Esta noite sonhei com Brueghel* de Fernanda Botelho (1926-2007) naquilo que a gente gosta de chamar de “acaso” e me lembrei que, uns anos atrás, tinha ouvido falar sobre a obra brevemente. Aquele livro era novidade na biblioteca, eu tinha certeza. Durante o ano de pesquisa de Iniciação Científica já havia olhado cada um dos livros daquela prateleira, impossível que aquele livro tenha se escondido de mim aquele tempo todo. Nessa época, estava um pouco desacreditada de seguir na pesquisa, tinha decidido que precisava de um tempo para realocar algumas coisas em mim. Até aquele momento. Achei uma curiosa coincidência, já que, antes de tentar a Iniciação Científica, já interessada em Fernanda Botelho, busquei algumas obras da autora que pudessem ser meu objeto de pesquisa – não tive êxito.

Agora, tinha uma obra dela em mãos e não sabia bem o que fazer com ela, mas tomei emprestado da biblioteca mesmo assim. Não sabia se leria, estava há meses empacando livros, começava e parava e nunca mais voltava para eles. Pensei que tivesse ali findado a minha relação com a leitura – e o que seria da vida sem uma boa dose de drama? – foi, então, que me senti envolvida com a narrativa e concluí a minha primeira leitura em meses. Nessa época, tinha planos de adiar em um ano o processo seletivo do mestrado, mas soube ali que, certamente,

usaria a obra como objeto de pesquisa. Elaborei, porém, um projeto “de supetão” – depois de muita insistência e apoio de amigos, que acreditaram que daria certo, quando eu mesma não acreditava – e submeti no último dia do prazo do edital e, assim, seguimos desde então, desenvolvendo a pesquisa que nem percebi chegar até mim, quando vi, já era inevitável.

Tive, portanto, com a obra, o meu próprio encontro, acontecimento, experienciação e pude, então, observar o processo de Luíza no meu, do seu modo e com seus próprios propósitos. Deste modo, a acompanhamos encontrar na arte seu próprio refúgio e, então, expandir aquilo que visualiza da realidade, se aproximando cada vez mais do que se define como o “viver” – que vai além do fato de se estar vivo. O contato com o artístico é uma das formas que visualizamos o mundo de outras formas e, parafraseando a atriz Denise Fraga, libertar-nos da mediocridade da vida, ao mesmo tempo que nos movimenta e nos possibilita lidar melhor com as adversidades. Isso porque a arte:

prefigura-se nos próprios processos do viver. O pássaro constrói seu ninho, e o castor, seu dique, quando as pressões orgânicas internas cooperam com o material externo para que as primeiras se realizem e o segundo seja transformado em uma culminação satisfatória. [...] A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo (Dewey, 2010, p. 92-93).

Nesse sentido, tanto para aquele que produz quanto para aquele que consome, a arte nos possibilita elucidar nossa própria realidade, conhecer outras culturas, observar o nosso semelhante e a nós mesmos – desde que estejamos abertos a isso. O contato com a arte, portanto, pode mobilizar processos diversos em nossas vidas, conectando-se com aspectos da nossa vivência que, às vezes, ficam escanteados, silenciados e, até mesmo, com outros elementos da nossa trajetória, com o passado e nossas memórias, coletiva e individual que, por sua vez, são elementos que fazem parte da elaboração da identidade do sujeito.

Neste sentido, observamos em *Esta noite sonhei com Brueghel* a mobilização que a personagem Luíza faz, advindo de seu contato com as obras de Pieter Brueghel (1525-1569), para reconhecer-se para além de paradigmas e predefinições sociais. Vivenciando um momento de redefinição em sua própria vida, ela conecta-se com as pinturas de Brueghel como uma maneira de encontrar um caminho para fora do labirinto de sua própria vida. Acreditamos, portanto, que analisar sua relação e a sua posição diante das obras de arte é um movimento necessário para compreender seu processo de reanálise e reavaliação da realidade.

Sua relação com as obras brueghelianas, nesse sentido, influi na necessidade da produção de uma escrita autobiográfica que, por sua vez, vai resultar em um processo de análise

de suas memórias – sejam elas recentes ou remotas; coletivas ou individuais – enquanto reelabora sua maneira de encarar a vida, os demais sujeitos e a própria sociedade ocidental. Neste sentido, Luíza avalia, também, sua própria identidade, sua composição como ser humano diante da sociedade portuguesa que tem, em si, um tipo de “crise” identitária latente, especialmente após os eventos do 25 de Abril de 1974.

Esse trabalho, portanto, tem como principal objetivo explorar a maneira como a escrita das memórias, tanto coletiva quanto individual, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, participam do processo de formação e reformulação identitária do sujeito. Para isso, buscamos visualizar a maneira como Luíza, protagonista do romance em estudo, se utiliza da escrita como uma forma de articulação da memória. Ao escrever, ela retorna ao seu próprio passado, agora com o olhar atualizado e crítico do presente. Nisso inclui-se, portanto, o conturbado processo de elaboração identitária da própria sociedade portuguesa, o qual conseguimos questionar a maneira como buscou ser alicerçada e visualizar sua decadência após o fim do período colonial, se tornando cada vez mais volátil e causando um desconforto revisional no sujeito tradicional.

Buscamos, também, avaliar como a experiência estética da arte, especialmente a de Pieter Brueghel, dá, para Luíza, um direcionamento, como se fosse um guia em seu complexo processo de reavaliação identitária, se mostrando como um mecanismo de reconhecimento e reavaliação de si e do mundo a sua volta. Deste modo, observando o contato com as artes como um meio propício para a ampliação da ótica do sujeito, permitindo-o analisar criticamente o mundo a sua volta, mas, também, e especialmente, a própria vida, seus anseios e suas escolhas.

Por fim, objetivamos, também, contribuir para o crescimento das investigações acerca da obra da autora que, até o momento, se mostram escassas na realidade brasileira. Mesmo tendo visibilidade em Portugal, as pesquisas acerca da obra de Fernanda Botelho ainda são escassas no Brasil, principalmente no Nordeste e na cidade de Feira de Santana, onde não foi possível encontrar nenhuma pesquisa desenvolvida sobre a autora e suas obras. Deste modo, buscamos ampliar o leque de pesquisas envolvendo a obra da autora, que se apresenta como uma forma de valorizar a escrita feminina portuguesa que, por tanto tempo, foi secundarizada e silenciada no meio literário.

Diante, portanto, deste cenário de expansão do romance na literatura portuguesa, o olhar da pesquisa se volta, também, para o estabelecimento de diversas autoras femininas, que, a partir, principalmente, da segunda metade do século XX, encontram socialmente um cenário mais favorável para desenvolver suas narrativas. Esta pesquisa justifica-se, portanto, primeiramente, como uma forma de apreciar as narrativas escritas por mulheres e reconhecer a sua presença no campo literário português, e, neste caso, na figura de Fernanda Botelho. Deste

modo, essa pesquisa se apresenta como uma maneira de ampliar os estudos acerca da literatura feminina portuguesa, que vem sendo construída na contemporaneidade.

Nesse sentido, optamos por analisar o aspecto da memória na obra de Fernanda Botelho que, por sua vez, mesmo se mostrando como um relevante aspecto, amplamente avaliada em diversas obras, já que se mostra como algo tão intrínseco do sujeito, ainda não foi explorado em *Esta noite sonhei com Brueghel*, mesmo que se mostre como um aspecto relevante do projeto literário da autora, e nesta em especial. Desta forma, essa pesquisa justifica-se também pela inovação temática em pesquisas referentes à obra aqui analisada e, também, pela relevância do tema, já que se mostra como um aspecto importante da construção do sujeito e de sua identidade.

Justifica-se, ainda, e, principalmente, pela contribuição para a ampliação dos estudos na Universidade Estadual de Feira de Santana envolvendo as obras da referida autora em nossa região, mais especificamente, em Feira de Santana. Deste modo, buscamos valorizar a produção literária da autora por meio do estudo que será realizado e, contribuir para a expansão do reconhecimento de suas obras, nos contextos brasileiro e baiano. E, por fim, justifica-se pelo meu próprio encontro com a obra, supracitado, se estabelecendo como um motivo pessoal de seleção e escolha de *Esta noite sonhei com Brueghel* como objeto de pesquisa.

Encaramos, então, durante a elaboração desta pesquisa, como principal problemática a elaboração identitária de Luíza que, vivendo em um momento de crise em sua vida, entra em questionamento, envolvida em uma necessidade de reconstrução. Na busca de compreender a si mesma e realizar um processo de autoanálise, Luíza busca no contato com a arte e com as suas memórias – a coletiva e a individual – um caminho que elucide a sua própria percepção de si mesma. Nesse sentido, acreditamos que a necessidade de questionamento de Luíza reflete o próprio processo conturbado de elaboração identitária de Portugal como nação, que, até hoje, pode ser sentida pelos sujeitos portugueses.

Esta dissertação foi elaborada e desenvolvida em dois capítulos. O primeiro é intitulado “*A gente de Brueghel: a vida através da arte*”, que recebe este nome em referência a maneira como Luíza se refere aos sujeitos (personagens) presentes nas obras plásticas do referido pintor, ao analisá-los e compará-los aos indivíduos à sua volta. Composta por três seções, a primeira faremos a apresentação da figura de Fernanda Botelho, trazendo alguns aspectos de sua fortuna crítica, assim como elementos que caracterizam a sua escrita. Na segunda seção, focaremos na obra *Esta noite sonhei com Brueghel*, apresentando o seu enredo e pesquisas que já foram realizadas acerca da obra. Por fim, a terceira seção, onde trazemos algumas relações entre a literatura e as artes plásticas. Dividida em duas subseções, a primeira versa acerca da presença

das pinturas de Pieter Brueghel na referida obra, onde buscamos analisar como a experiência estética da arte, através, principalmente, do postulado por Dewey (2010), se apresenta na referida obra. Já a segunda subseção aborda o sonho que Luíza tem com Brueghel, logo após seu primeiro contato com suas pinturas. Observamos, portanto, como esses dois aspectos possibilitam que a introspectiva e sonhadora Luíza elabore um processo de análise de sua própria condição de sujeito.

O segundo capítulo, é intitulado “*Ando à procura da minha alma.*”: a memória e a autobiografia como estratégia de autoconhecimento, também referenciando uma conversa que Luíza tem com um jovem durante sua viagem à Antuérpia, que nos faz compreender aquilo que motiva a personagem na realização de sua escrita autobiográfica e, conseqüentemente, sua mobilização de memorialística, como um meio de encontrar-se a si mesma. Buscaremos, portanto, na primeira seção deste capítulo, avaliar o processo das memórias, coletivas e individuais, e de sua implicação no processo da construção identitária do sujeito. Neste sentido, na primeira subseção, nos debruçamos na própria construção identitária portuguesa, que, como dito anteriormente, se mostrou como um processo conturbado, que tem seus resquícios vivenciados até os dias de hoje pela nação. Sendo, portanto, Luíza parte desse grupo de sujeitos, que nasceram e foram criados em Portugal e vivenciou os processos bruscos de mudança e reavaliação do imaginário português, acreditamos que seu processo de autoanálise se encontre, também, com o vivenciado pela sociedade portuguesa como um todo. Já na segunda seção, observaremos como a escrita de si é uma maneira de registrar as memórias – tanto coletivas quanto individuais – deste modo, avaliaremos como o processo memorialístico vivenciado por Luíza se constrói e em como a escrita de suas memórias contribui para o seu processo de autodescoberta.

Por fim, no que diz respeito à metodologia adotada para a produção desta pesquisa, seguimos pelo processo investigativo, com base qualitativa, de natureza bibliográfica exploratória. Levantamos, portanto, referências bibliográficas que nortearam e auxiliaram o estudo do *corpus* selecionado para o desenvolvimento da pesquisa, neste caso, a obra *Esta noite sonhei com Brueghel*, da escritora portuguesa contemporânea Fernanda Botelho.

E volto a dizer, nenhuma folha cai sem que assim deva ser.

CAPÍTULO I - “A GENTE DE BRUEGHEL...”: A VIDA ATRAVÉS DA ARTE

1.1 O MUNDO ROMANESCO DE FERNANDA BOTELHO: UMA BREVE BIOGRAFIA

Quando observamos a literatura portuguesa moderna, verifica-se que há, ao longo do século XX, especialmente a partir da década de 50, o surgimento de obras de autoria feminina circulando de maneira significativa. De acordo com Joana Marques de Almeida (2015, p. 9), essa crescente realidade apresenta ao mundo diversas obras que se mostram como “uma herança literária significativa em termos de extensão e de reconhecida qualidade.”. Nesse sentido, podemos afirmar que houve, durante a segunda metade do século XX, um aumento progressivo da divulgação e da articulação feminina no meio literário, levando em conta que, durante séculos, pouco se escutou sobre as escritas desenvolvidas por mulheres, o que nos permite questionar: *onde estão as mulheres na historiografia da Literatura desenvolvida em Portugal?* Será que as mulheres na Idade Média, por exemplo, não escreviam?

De acordo com Paula Morão (2002, p. 135), as mulheres aparecem na literatura como “vultos, figuras que se isolam com excepção num panorama claramente dominado pelos seus pares homens”, destacando o aspecto quantitativo, a falta de um volume expressivo de mulheres envolvidas com o labor literário. Essa circunstância, porém, se mostra mais ampla que puramente a falta de mulheres escritoras, mas como resultado de uma certa falta de interesse ao aprofundamento na leitura e estudos de obras escritas por mulheres. Nesse sentido, Chatarina Edfledt (2006, p. 25) afirma que determinar ou elencar a presença das mulheres no campo literário se torna uma tarefa complicada, já que o fato de “não haver representação na historiografia resulta num apagamento da memória nacional e, simultaneamente, na convicção actual de que no passado não havia mulheres a escrever”.

De fato, quando observamos a fundo, por mais que o aumento expressivo de mulheres na literatura portuguesa, a partir do século XX, traga consigo uma sensação de falta da presença feminina no contexto literário anterior, há, na realidade, registros passados que demonstram a atuação feminina no campo da escrita – como Joana da Gama, no século XV; Mariana de Luna e Mariana Alcoforado no século XVII; Teresa Margarida da Silva e Orta (considerada a primeira mulher romancista portuguesa), Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, Marquesa de Alorna no século XVIII, – dentre tantas outras que, mesmo que existentes, tiveram seus passos silenciados, seus rastros apagados e suas histórias esquecidas.

Percebe-se, portanto, que encontramos mulheres portuguesas escritoras desde o período clássico da literatura, que sofreram, porém, de “diferentes silêncios” (Anastácio, 2013, p. 29).

A mudança de rota na historiografia literária de Portugal acontece a partir dos anos 50, quando os textos de autoria feminina passam a fazer parte do cenário nacional de literatura de maneira mais expressiva, movimentando não só os leitores, como, também, a crítica literária. De acordo com Almeida (2015, p. 13):

A produção literária de que estamos a falar apresenta uma homogeneidade proveniente das circunstâncias que lhe deram origem, de todo um contexto sociocultural, patente no conjunto de traços que a caracteriza. Com efeito, os anos 40 vieram alterar a postura da mulher, ao introduzirem mudanças determinantes no mercado de trabalho, provocadas pelo desenvolvimento da indústria e consequente secundarização do sector agrícola, embora a grande reviravolta tenha ocorrido apenas na segunda metade do século, na sequência de factores como a guerra colonial, a emigração e o aumento da procura de emprego causado pela expansão do sector terciário. No que respeita ao ensino, verificou-se algo semelhante, na medida em que ‘tanto a alfabetização como a escolaridade aumentaram mais depressa entre as mulheres do que entre os homens, na década de cinquenta’ (Pimentel, 2001: 18), e as mulheres acabaram por aceder também aos estudos superiores. Todas estas transformações que marcaram a sociedade portuguesa e que permitiram que as mulheres fossem gradualmente ganhando terreno nas áreas da educação e do trabalho facilitaram às jovens da classe média a assunção de uma atitude diferente, marcada por uma maior liberdade e uma participação mais activa na esfera pública.

Visualizamos, deste modo, que as mudanças de contexto social e cultural modificaram, também, o espaço do feminino na sociedade portuguesa e é possível observar a reverberação dessa nova perspectiva, não só em uma maior abertura para a produção escrita por mulheres como, também, nos aspectos das próprias obras desenvolvidas pelas escritoras. Percebemos a presença de histórias que se constroem a fim de evidenciar personagens femininas, jovens, que observam, denunciam e refletem a sua própria realidade, a partir de paradigmas que envolvem as suas vivências dentro do meio que estão inseridas. Porém, e, talvez, especialmente, são personagens que estão dispostas a representar aquilo que veem e que vivem, e, sobretudo, aquilo que sentem em relação ao mundo à sua volta, “retratando, a partir das suas experiências pessoais, uma outra realidade, íntima, escondida, quase secreta.” (Almeida, 2015, p. 14).

Neste mesmo sentido, Ângela Beatriz de Carvalho Faria (2022), quando fala sobre a ficção portuguesa contemporânea, com ênfase na autoria feminina, destaca, justamente, o aspecto da construção de subjetividade, desenvolvida a partir da concretização da noção de si como sujeito que, por sua vez, desenvolve uma relação com os outros, com o mundo e consigo mesmo, em um caráter intrinsecamente dialógico. Sendo, portanto, esse um aspecto que podemos apontar como um traço da literatura portuguesa de autoria feminina, o destaque para a maneira com o qual a mulher vivencia o mundo que a rodeia, que aparece como um reflexo das experiências das próprias autoras. O intuito não é o processo puramente descritivo de um

lugar ou uma situação, estando mais voltada para o aspecto mais introspectivo, que envolve as sensações, as percepções, a experiência marcada pela subjetividade.

Traz-se à tona, deste modo, as percepções femininas que transpassam pelas mudanças socioculturais que vinham ocorrendo, traduzindo por meio da literatura o momento histórico português. Os autores portugueses, no geral, independentemente de gênero, espelhavam em seus escritos as desilusões portuguesas, as dúvidas que vinham junto de um modelo arcaico e repressor de governo e seu fim. As mulheres trouxeram, nesse sentido, um ponto de vista a partir do seu próprio recorte, que tem, no geral, um aspecto mais pessoal – que não deixa de ser, também, político – uma nova consciência sobre o seu próprio espaço e sobre si mesmas.

Deste modo, diante de um contexto português que era, antes, visto através primariamente do viés masculino, a partir dos anos 50 há a possibilidade de enxergar a realidade portuguesa através de uma ótica feminina, afinal “a experiência concreta dos homens e das mulheres em sociedade tem sido, em termos gerais, muito diferente”, de modo que “há-de transparecer na tecitura simbólica da escrita” (Santos e Amaral, 1997, p. 2).

Há, portanto, um novo rumo para a novelística portuguesa a partir dos anos 50 – não só no que diz respeito a uma maior presença de mulheres escritoras, mas, também, no próprio universo literário como um todo. As novas configurações socioculturais das sociedades ocidentais, advindas desde a virada do século XIX para o século XX, assim como demarcadas pelo fim da 2ª Guerra Mundial, movimentaram, também, a construção estética das obras literárias e de suas temáticas. Uma realidade marcada por uma certa incerteza acerca do presente, onde a sensação de unificação e o sentido de totalidade se esvai, causando, como afirma Marcelo G. Oliveira (2012, p. 80-81), uma “busca de um sentido no mundo suspenso que lhes é apresentado, demanda que ocorrerá a par de uma aguda consciência da manifesta improbabilidade de o encontrar”, além de uma “liberdade que se manifestará tanto a nível temático como formal”.

Neste contexto, portanto, está inserida Maria Fernanda de Faria e Castro Botelho, mais conhecida como Fernanda Botelho (1926-2007), que, de acordo com Almeida (2015, p. 11-12) é uma das autoras em que podemos visualizar esse aspecto de liberdade humana e de escrita se manifestando, pois:

Podemos observá-la nas inovações relativas aos processos de construção narrativa que os seus textos apresentam, nomeadamente no que respeita à representação temporal, marcada pela falta de linearidade e por um constante regresso ao passado, de que resulta, sobretudo no seu segundo romance, *Calendário Privado* (1958), um recordar fragmentado e aparentemente aleatório, que constitui, na verdade, um processo de procura identitária e de reconhecimento do mundo em redor, no intuito de aí

conquistar um espaço próprio. Semelhante procura constitui, afinal, um reflexo da busca acima referida, colocando o leitor perante um sujeito que se questiona a si mesmo e, mais do que isso, a própria realidade, numa tentativa de a compreender.

A tecitura, portanto, da qual as obras de Botelho são construídas fazem parte de um encaminhamento de inovação e renovação da escrita romanesca portuguesa, o que, certamente, faz com que a autora seja considerada pela crítica portuguesa como uma das mais importantes romancistas da segunda metade do século XX. Parente afastada de Camilo Castelo Branco, a referida autora advém de uma família aristocrática, que pavimentou sua carreira na literatura como poetisa e ficcionista, sendo, também, tradutora e crítica literária. Juntamente com Maria Judite de Carvalho, Luís de Macedo, David Mourão-Ferreira e Couto Viana, fundou a revista *Távola Redonda* na década de 50, sendo a primeira edição da revista o marco da sua estreia no cenário literário. Essa revista foi um marco na literatura portuguesa dos anos 50, tendo sua primeira publicação em 1950 e seguindo por mais quatro anos, somando vinte edições. Colaborou, também, durante sua vida em diversas outras revistas e jornais portugueses: *Europa*; *Graal*; *Panorama*; *Tempo Presente* e *Diário de Notícias*, e com a televisão com o programa *Convergência*.

Foi na década de 50 que apresentou ao grande público seus escritos, além de alguns poemas publicados na revista que ajudou a fundar, publicou seu primeiro livro, *Coordenadas Líricas*, em 1951, que demarcou sua estreia como poeta. Porém, quando observamos a bibliografia de Botelho, percebemos que a sua dedicação se encontrou na escrita de romances, realizando, ao todo, treze publicações, sendo dessas, onze romances. Sua primeira publicação em prosa foi em 1956 com a novela *O Enigma das Sete Alíneas*. Entre os anos de 1957 e 1971, publica mais seis obras de ficção – *O Ângulo Raso* (1957); *Calendário Privado* (1958); *A Gata e a Fábula* (1960); *Xerazade e os Outros* (1964); *Terra sem música* (1969) e *Lourenço é nome de Jogral* (1971) – fazendo um hiato de dezesseis anos até sua publicação seguinte.

Esta noite sonhei com Brueghel, publicado em 1987, marca o retorno da autora ao cenário literário, tendo com ele recebido o Prêmio da Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Publica mais quatro livros: *Festa em Casa de Flores* (1990), *Dramaticamente Vestida de Negro* (1994), *As contadoras de histórias* (1998) e, por fim, *Os Gritos da Minha Dança*, em 2003, sendo este o seu último livro publicado antes de seu falecimento, em 2007.

Além do já mencionado prêmio adquirido por *Esta noite sonhei com Brueghel*, Botelho recebeu, por suas obras, diversos outros prêmios e honrarias – O Prêmio Camilo Castelo Branco, por *A gata e a fábula*; já por *Festa em Casa das Flores*, recebeu o Prêmio Municipal

Eça de Queirós; recebeu, também, o Prémio PEN do Clube Português de Ficção, por *Dramaticamente vestida de negro*; e, com sua última obra publicada, *As contadoras de histórias*, foi congratulada com o Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa de Escritores.

Fernanda Botelho foi, ao lado de diversos outros escritores portugueses, responsável pelo processo de renovação da ficção portuguesa, que decorreu da década de 60, fazendo parte de uma geração que Eduardo Lourenço (1966) denominou como “os filhos de Álvaro de Campos”, ao explicitar que:

Há uma saúde literária, uma seiva, um gosto, um “optimismo” linguístico na nossa Nova Literatura que não são de época em nenhuma das grandes literaturas contemporâneas cujo grande tema é a desmontagem e a contestação ao nível mais radical, o da linguagem mesma – do que a literatura foi ou quis ser (Lourenço, 1966, p. 925).

São, portanto, autores que apresentam, em suas obras, a inquietação e o tédio, característico das obras de Álvaro de Campos, como partícula central para a construção de suas narrativas. São, também, autores que trazem novidades para a literatura, que pareciam promissoras e, de fato, foram. Assim corrobora Marcelo G. Oliveira (2011, p. 58), quando, sobre Botelho, afirma que a sua escrita se mostra como um lugar central, quando pensamos acerca da renovação da literatura portuguesa ocorrida na segunda metade do século XX, também destaca que, de acordo com Miguel Real, a referida autora está incluída no que denomina de uma “fase ‘desconstrucionista’ do romance português, a qual prevaleceria durante as décadas de 60 e 70”.

Esta fase encara o desafio de uma criação literária que faz implodir os códigos tradicionais das técnicas narrativas do romance, explorando possibilidades outras, até mesmo, uma certa experiencição, por meio desse afastamento com o tradicional. Deste modo, o leitor precisa desenvolver um papel ativo, a partir do contato com a obra, como um curioso detetive determinado a desvendar o mistério que tem em mãos. Quando observamos as obras de Botelho, percebemos, justamente o seu caráter investigativo, pois trata-se de escritos que não entregam “de bandeja” ao leitor aquilo que se empenha em dizer. Há uma visível habilidade estrutural nas narrativas de Botelho, que se soma com sua ampla referencição cultural, formando um jogo intertextual, que resulta na complexidade literária da escritora:

De facto, a arquitectura romanesca de Fernanda Botelho convoca técnicas, registos, géneros, artes e saberes diversificados, em virtuosidade de perfeito e geométrico equilíbrio que lhe permite integrar no romance diarística, lirismo, teatro, géneros

romanescos ditos menores, em lúcida e determinada concatenação que lhes concede exactamente o espaço necessário e suficiente para que tenha lugar a problematização que constitui o romance como excesso em relação à narrativa (Abreu, 2002, p. 69).

A autora portuguesa, portanto, surpreende a partir da sua construção narrativa, que pode parecer, em um primeiro momento, um tanto dispersa e até mesmo confusa, já que a autora joga com a linearidade dos fatos, indo do presente ao passado de um parágrafo para o outro, ou até mesmo no próprio período. Demonstra, porém, mesmo diante do emaranhado de acontecimentos e falas, uma construção rigorosa, que demonstra o labor dedicado à construção das narrativas por meio de sua “hábil, se não virtuosística, arquitectura romanceadora” (Lopes & Saraiva, 1996, p. 1102). Deste modo, a construção de sentidos na obra de Botelho se mostra como um processo que convive na relação entre leitor-texto-escritor, afinal, como afirma Darlene Sadlier (1989, p. 26), a autora não se disfarça 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.”. Podemos observar essa mudança de espaço temporal, em diversos momentos de *Esta noite sonhei com Brueghel*, como quando, dentro de um comboio, Luíza rememora:

No comboio para Estoril, aí por alturas de Santo Amaro, tomo a resolução de abandonar o tema “lençóis” e lançar-me para outros espaços menos deprimentes. Mas o tema insiste: são agora outros lençóis, igualmente brancos, com duas letras entrelaçadas, bordadas a cheio, em C e um G enroscados um no outro, quase coincidentes, sobrepostos como dois corpos no acto da concepção (acto da concepção! Quanto pudor nesta expressão genesiaca! Que ridícula me sinto, a tentar por tal forma iludir com palavras ou desnortear com eufemismos a desolação que sinto, ou os caminhos que ela toma!), corpos que se envolvem, recurvos, interritmados, até esgotarem o prazer – O G então desliza um pouco para o lado, sem que o amplexo, no entanto, se relaxe. Constança e Gonçalo.

Constança ajuda-me a fazer a cama. O quarto é pequeno, mas tão graciosamente frívolo (cortininhas de etamine às florinhas no campo, com folho e laço a apanhar as pregas, napperons em croché [...]) “Combinaram alguma coisa?” pergunta-me ela, a propósito da visita que Diogo me fizera nessa noite, a terceira que passo em casa de Constança (Botelho, 1988, p. 136-137).

No trecho acima, retirado de *Esta noite sonhei com Brueghel*, observamos, justamente, a falta de linearidade presente na obra e a forma entrecortada como se apresenta. Inicialmente, observamos a personagem principal em um comboio. Antes de sair de casa, observava a empregada retirar os lençóis e, agora, em direção à Estoril, reflete e se recorda sobre outros lençóis, pertencentes a um casal de amigos. A lembrança é, então, atravessada por um devaneio acerca de seu próprio pudor e, então, a atenção é retomada aos bordados da roupa de cama. Já

no próximo parágrafo, o leitor retorna, junto com a personagem principal, ao passado – uma memória de quando morou durante algumas semanas com a amiga.

Estamos, portanto, de uma autora que não se apega à cronologia dos fatos, que mescla o passado remoto com o recente e, também, com o presente, modo de narrar tipicamente pós-moderno e contemporâneo. Nesse sentido, a obra exige do leitor que acompanhe, de maneira atenta, essa colagem de retalhos temporais, o que garante um certo nível de complexidade para a narrativa. Somado a isso, a escrita de Botelho é considerada “neobarroca”, de acordo com alguns leitores, por conta da presença de estruturas frasais rebuscadas, que é, também, uma marca de sua construção narrativa. Deste modo, como afirma Maria Isabel Barreno (1996, p. 290):

Hoje em dia poder-se-á considerar (sujeito indeterminado, mas nem por isso menos presente) a escrita de Fernanda Botelho como difícil: por ser vocabularmente abundante, gramaticalmente correcta ou semanticamente inventiva; ou mais plausivelmente, considerada difícil pelo ritmo lento, neste tempo em que muitas prosas andam em cadências mais vertiginosas por influência da televisão.

O destaque feito por Barreno (1996) faz parte de uma reflexão acerca das mudanças vivenciadas, não só pelos escritores portugueses, no que diz respeito às novas demandas do público leitor, diante das transformações sociais e culturais que, como afirmado pela autora, pediu uma adaptação dos escritores a nova realidade do fim do século XX. “O tempo das letras parece em declínio, submerso pelo tempo da imagem, do gesto e do som” (Barreno 1996, p. 290), afirma, enquanto encara os autores como agentes culturais necessários, diante dessa realidade de mudanças. Nesse sentido, Fernanda Botelho é descrita como uma autora que não se deixou desanimar diante desse contexto, elaborando obras com estruturas rigorosas e com escolhas criteriosas sobre aquilo que seria narrado, seguindo uma formulação narrativa cada vez mais madura.

Um ponto que podemos perceber nas narrativas de Fernanda Botelho, como boa filha de Álvaro de Campos, é a existência de uma certa angústia e melancolia, que atravessam suas personagens dentro de seu universo ficcional, que é marcado pelo pessimismo e, até mesmo, um certo assombro com a realidade que vivenciam e que perpassam as suas relações. Diante disso, é possível perceber na literatura de Botelho aspectos que marcam o cenário literário de seu tempo:

Ora, a escrita de autores contemporâneos como Fernanda Botelho parece irremediavelmente contaminada por uma melancolia profunda, que atravessa a postura e o discurso das personagens nucleares, ainda que por vezes sob o disfarce da

ironia mais ou menos seca e cortante; e ainda de formulações sarcásticas e esvaziadas de sentimentalismo (Martins, 2019, p. 72).

Desta forma, a narrativa de Botelho carrega consigo marcas da narrativa contemporânea portuguesa, que evidenciam, por meio de suas personagens, um certo assombro diante de uma realidade que é inquieta e, que pede daqueles que dela vivenciam, uma forte necessidade de análise e crítica de sua própria desilusão. Percebe-se, portanto, nesses personagens uma visão desencantada de seus afetos, das relações que desenvolvem com aqueles com os quais dividem a vida e, até mesmo, com os próprios valores sociais e pessoais. Há, portanto, um certo desalento que paira na realidade desses personagens, que movimenta a visão desenvolvida por eles acerca dos sujeitos e do mundo. Traçamos, portanto, alguns elementos da escrita da escritora:

A ironia patente na postura de alguns personagens, a reflexão em torno da própria criação literária, a presença regular da poesia, as constantes referências ao universo rigoroso da geometria, são exemplos desses traços comuns. Detenhamo-nos, porém, num outro: a angústia, tantas vezes sem motivo aparente, que paira no mundo ficcional que perante nós se ergue, a que se vem misturar a esperança de que é possível escapar dessa prisão invisível. Trata-se, na verdade, de uma questão que atravessa toda a obra da romancista, desde *As Coordenadas Líricas* (1951), onde surge representada pelas constantes alusões às trevas que tudo escondem e mascaram, até *Gritos da Minha dança* (2003) (Almeida, 2017, p. 694 *apud* Martioli, 2022, p. 25).

A presença da angústia, portanto, se mostra uma potência que perpassa toda a obra de Fernanda Botelho, como componente essencial para a demonstração do sentimento que suas personagens elaboram com o mundo à sua volta. Nesse sentido, o processo de desilusão é vivido intensamente, a descrença com a própria realidade e o incômodo com o presente são constantes em suas narrativas. E é, justamente, esses aspectos que potencializam a necessidade de seus protagonistas de analisarem e questionarem os elementos que compõem suas vidas.

Todas as obras de Botelho – com exceção de *Lourenço é nome de Jogral* – são protagonizadas por mulheres, apresentando a voz feminina e sua presença na vida contemporânea:

[...] várias das personagens principais partilham o seu tempo – a sua existência – entre o cumprimento de uma rotina de conjugalidade mais ou menos canônica e socialmente marcada como lugar do feminino, a clandestinidade de encontros fortuitos ou de alguma ligação regular mais ou menos alienada, uns e outra sexualmente compensadores, cujo fascínio se diz como abjeção mas afetivamente insatisfatórios e o movimento mais profundo, bastas vezes traduzido em escrita, de reconstrução do vivido, em que se conjugam, de modo particularmente produtivo as memórias de artes, textos, acontecimentos, afeições (Abreu, 2002, p. 69).

Suas personagens são, portanto, uma representação da vivência do sujeito contemporâneo, com suas experiências representadas a partir do prisma de gênero, que trabalha com o lugar de demarcação do feminino na sociedade, vivenciando a rotina conjugal, mas marcado, também, pela casualidade dos encontros outros, fora das quatro paredes do casamento. Além disso, e talvez o traço mais importante dentro de sua construção de personagem: são mulheres que refletem sobre o mundo a sua volta e acerca de si mesmas, buscando se compreender dentro do universo de mudanças da segunda parte do século XX, em uma "introspecção lúcida e (...) não menos lúcida reflexão sobre os outros" (Machado, 1984, 71). Afinal, como afirma Lepecki (1969, p. 8):

O mundo romanesco de Fernanda Botelho ergue-se a partir de dois elementos aparentemente opostos, mas que na realidade interagem e, mesmo, integram-se: de um lado a realidade interior, fechada, inacessível, mesmo, de cada personagem: de outro lado, a realidade exterior, compreendida sobretudo como o ambiente social que as rodeia.

A partir dessa relação que abarca o interior e o exterior, as personagens de Fernanda Botelho se mostram voltadas a analisar e a refletir acerca da conjunção desses dois fatores. Essa necessidade de compreensão, que marca a obra de Botelho, advinda de uma atitude reflexiva de seus personagens parece derivar, principalmente, de uma urgência de autoconhecimento, o anseio de buscar pela parcela mais fundamental de seu próprio eu. Neste sentido, Fernanda Botelho apresenta, em suas obras, a inquietação existencial do sujeito, buscando apresentar “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.” (Branco, 2003, p. 77).

O leitor, portanto, é levado para o meio do emaranhado do próprio sujeito que busca, em sua história, realizar uma pintura de si mesmo, uma representação. Estando em meio a essa busca por si mesmo, as personagens construídas por Botelho encontram uma forma de elaborar e contar suas próprias histórias, realizando um processo de revisão acerca de sua condição de sujeito, elencando seu passado e relacionando-o com o presente. Faz-se possível observar que esta é uma temática presente nas produções literárias da citada autora desde a gênese de seu processo criativo, como destaca Paula Morão (2016, p. 8), no prefácio da mais nova edição de *Esta noite sonhei com Brueghel*, publicada pela editora Abysmo:

Assim, se recuperarmos os poemas dados à estampa no n.º 2 de *Graal*, desde logo encontramos a ironia de um eu que se analisa e de si se distancia criticamente,

mantendo no entanto um fundozinho angustioso, a que responde a alusão a figuras míticas; veja-se “Luz”, o primeiro desses poemas:

A mesurável condição humana
quanto me exige! Quanto proclama
o seu poder em mim!

Tal submissão nem me redime
nem me liquida.
Não é renúncia sublime
nem carícia retribuída.

Não tenho eira nem beira,
vivo nas dobras da terra e aceito quanto me dão.
Eis o meu nome: toupeira.
— E o meu olhar se descerra
apenas na escuridão.

A construção do poema hesita entre a deriva reflexiva e o objecto principal de que ela se ocupa — o autoconhecimento [...] Dir-se-á: então e Esta noite sonhei com Brueghel, que supostamente se está a prefaciá-lo? Respondo eu: pois bem, tudo o que em germe se contém no poema de 1956 funciona como um rastilho ardendo nos romances de Fernanda Botelho [...]

Deste modo, percebemos esse rastilho que arde na obra de Botelho, ao apresentar em suas obras a inquietação existencial do sujeito, enquanto narra situações do cotidiano e do convívio social, que, de início, podem parecer estar carregadas de uma quase inocência em suas obras, apenas como um cenário para que se possa desenvolver a narrativa, mas que são, na realidade, um retrato da sociedade portuguesa. Apresentando essa centralidade do feminino em suas narrativas, a discussão se volta para o papel social da mulher, que reflete a realidade atravessada por certas imposições socioculturais, especialmente dentro do contexto do matrimônio. Diante disso, o processo de autoconhecimento de suas personagens não propõe, necessariamente, o rompimento conjugal, mas, certamente, a análise e emancipação de certas amarras que são apresentadas diante de suas jornadas:

A actuação da mulher na sociedade sempre esteve comprometida por um preconceito milenar que a rotula como ser inferior. À fêmea cabe assumir dois possíveis papéis: ou é a frágil, a dependente emocional e financeiramente de um macho, a dona de casa, a mãe, a “do lar”, ou é a mulher fatal, a traidora, a prostituta, a destruidora de lares, aquela que não consegue controlar os seus instintos mais primários. A segunda versão é, certamente, a preferida e a mais difundida nos meios de comunicação que a vinculam através de programas humorísticos, filmes ou novelas. Fernanda Botelho, no entanto, em seus romances publicados até a década de 70, opta pela primeira versão e deixa transparecer, através da exacerbação de tais características femininas e de um estilo bem irónico que lhe é bem peculiar, o papel da mulher na sociedade contemporânea (Corrêa, s/d, s/p).

Percebe-se, portanto, que Botelho, através do viés da ironia, apresenta aspectos do que envolve a vivência e realidade do feminino, como uma forma de questioná-las e criticá-las. Suas

personagens estão em uma situação de subordinação dentro do seu próprio seio familiar, tendo suas vidas e seus valores atrelados a uma figura masculina, uma vida da qual, durante a narrativa, percebemos suas necessidades de desprendimento.

Maria José Somerlate Barbosa (1998, p. 249) afirma que, as movimentações das personagens diante das circunstâncias do cotidiano, são quase cinematográficas, pois, diante de suas locomoções é que se pode perceber efeitos do que diz respeito, aos “efeitos da reformulação da sociedade portuguesa através da análise do comportamento feminino, da interação dessas mulheres com o seu meio ambiente e da sua reação contra imposições sócio-culturais”. Botelho, desta forma, constrói em sua obra uma representação da realidade portuguesa e reflete-o em suas personagens que, por sua vez, se mostram como fio condutor do processo de reflexão acerca dessa realidade:

Uma das técnicas narrativas mais eficientes que Botelho utiliza na elaboração das suas personagens femininas é a constante dissensão entre o parar nas tradições enraizadas e o reformular tais padrões. Esse conflito produz um movimento, uma fricção de desencontrados desejos e uma tensão criada pelas paixões das personagens. Por isso, as protagonistas de Botelho acabam sempre partindo, mudando, escapando do seu meio ambiente. A geografia multifacetada (Bruxelas, Coimbra, Lisboa, Minho, Viseu, Paris) exemplifica a constante movimentação física das personagens. A preocupação dessas mulheres com a simbologia geométrica indica a sua tentativa de redimensionar o seu espaço físico, psicológico e social (Barbosa, 1998, p. 251).

Diante disso, suas protagonistas se encontram em um movimento de revisão dos padrões da sociedade ocidental e portuguesa, resultando em um conflito entre a aceitação passiva das predeterminações sociais e tradicionais e o rompimento com elas. Deste modo, é possível dizer que esse processo de questionamento e confronto se apresenta, também, como uma maneira de revisar e reconstruir sua própria identidade. Esse enfrentamento leva as personagens a enxergarem os padrões sociais latentes em suas próprias relações e nas figuras de seu passado e presente, reivindicando, portanto, mudanças diante de suas realidades, seja por meio do processo ativo de confronto ou por meio de transgressões que movimentam e desestabilizam os padrões sociais em sua própria realidade.

Nesse sentido, é a partir de um movimento irônico, marca estética de sua escrita, que Botelho constrói suas narrativas, para produzir uma certa mobilização de denúncia do sistema patriarcal português, bem como ocidental. Ironiza, portanto, o comportamento dos personagens, demonstrando a maneira como esse patriarcalismo estabelece termos de comportamento, que regem e direcionam a vida dos sujeitos. A ironia se estabelece, nesse sentido, como uma forma de denúncia da própria sociedade portuguesa, que vive por detrás de máscaras, sufocando e

escondendo aquilo que realmente é, para se encaixar em um padrão tradicional pré-determinado.

Sendo, portanto, por meio de suas personagens – que se tornam conscientes de reproduzirem o esperado para si – que Fernanda Botelho constrói sua crítica a ideia de uma existência editada onde estão todos apenas representando (ou buscando representar) o papel ao qual lhe foi determinado. E é, justamente, por isso, que desenvolvem um processo de análise do comportamento social, observando o seu redor, ao mesmo tempo que investigam a si mesmas, afinal, estando, também, inseridas nessa realidade, o processo de autodescoberta humana se mostra necessário.

Fernanda Botelho, portanto, faz parte da parcela de autores que utilizam de sua literatura para traçar uma visão crítica da sociedade portuguesa / ocidental e das relações interpessoais, a partir da consciência acerca da complexidade que ronda a experiência do sujeito no meio social. Deste modo, como afirma Martioli (2022, p. 23), Botelho utiliza de sua escrita para trazer à tona temáticas que estão envoltas no processo de vivência do sujeito, traçando, desta forma, observações e análises do âmbito social, sejam elas questões políticas e religiosas, além da própria representação da mulher na literatura. Não sendo, deste modo, uma crítica panfletária “ou um documento de cunho estritamente histórico. Aliada à trama narrativa, a crítica social e política nos romances botelhianos projeta-se a nível da consciência das personagens femininas” (Barbosa, 1998, p. 253).

Sua escrita encaminha o leitor a encarar o mundo, a partir do olhar de mulheres que são conduzidas por Fernanda Botelho e construídas a partir de “uma visão crítico-reflexiva sobre a psicologia e a identidade femininas, sem benevolências nem visões idealizadas, e muito menos estereotipadas” (Martins, 2019, p. 77). Atribuindo, portanto, um caráter menos romantizado às figuras femininas que, por sua vez, aparecem cada vez mais autônomas ao direcionarem suas histórias.

A elaboração narrativa de Botelho abarca mais um outro aspecto de imensa relevância para a compreensão e análise de suas obras: a presença do testemunho. Como afirma Marcelo Oliveira (2012, p. 150), a autora apresenta em suas obras um processo de testemunho que é, antes de tudo, social, apresentando aos seus leitores esse retrato do meio coletivo, a partir do olhar de um sujeito em sua “constante e pessoalíssima busca por uma expressão justa da condição humana nesse mundo suspenso [...]”. Sendo este, deste modo, uma das características fundamentais de suas narrativas a presença deste artifício do testemunho. Neste sentido, ainda evocando as palavras de Oliveira (2012), é possível afirmar que as obras de Botelho, por conta de suas estruturas e temáticas, conseguem se desvincular de rótulos específicos, determinados

por sua época de publicação. O que remete a palavras da própria Fernanda Botelho, quando diz: “Mas, também nunca senti necessidade de me integrar numa moda, num modo” (Coelho, 1987, 64-R *apud* Almeida, 2015, p. 11).

As narrativas de Fernanda Botelho, portanto, costumam partir desse mecanismo testemunhal, na expressão direta das vivências de suas personagens e, portanto, da exploração e abordagem de suas memórias. E isso, como dito anteriormente, não se apresenta de maneira linear ou completamente organizada, mas em um processo memorialístico fragmentado, elencado a partir de retalhos que, juntos, vão compondo a obra a ser desvendada pelo leitor. Neste processo, os personagens de Botelho encaram a realidade criticamente e, em certo nível, esperançosos, mesmo que diante das diversas facetas que intermediam a existência humana – desenvolvem, portanto, a consciência de que são, também, parte do mundo. Desta forma, a referida autora apresenta em suas obras “um olhar-testemunho sobre o seu tempo” (Alcântara, 2007, p. 15), a partir de personagens que “que se buscam, que se narram para se encontrarem, que se narram para se inventarem, que se narram para existirem” (Branco, 2003, p. 77).

Conhecemos as personagens, portanto, a partir daquilo que elas elaboram sobre si mesmas, e, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, obra sobre a qual prenderemos o nosso olhar nesta pesquisa, percebemos a presença do processo de “se narrar”, que, aqui, se apresenta na forma da autobiografia elaborada por Luíza, a personagem central da obra. Essa elaboração feita pela personagem é não só um resgate da memória, mas também a tentativa de elaboração da própria identidade, que está eternamente em processo de construção. É por meio, portanto, dessa atividade de imersão nas próprias vivências, que a personagem desenvolve um processo de autoanálise e autodescoberta, elaborando novas noções e percepções, que, por sua vez, também influenciam na sua constituição como sujeito na coletividade.

1.2 *ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL*, PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Após dezesseis anos de hiato, Fernanda Botelho, em meados de 1987, publica seu sétimo romance e um dos livros mais irreverentes da sua jornada, intitulado *Esta noite sonhei com Brueghel*. Sobre este longo período de pausa, a autora, ao ser questionada, responde que:

a interrupção da minha escrita chegou com o 25 de Abril de 1974. A Revolução acontece, autores tiraram os seus livros da gaveta, novos autores surgem, muitas obras são publicadas sobre os eventos sócio-políticos ou por eles inspirados. Dei-me conta de que, em tal avalanche, livros meus seriam uma nulidade. Para quê então escrever? Eu contentava-me em viver o tempo e ler o que os outros escreviam, ainda encandeada pelos acontecimentos. Aliás, antes do 25 de Abril, tinha eu iniciado um novo livro,

umas 50 páginas, ao qual dera o título de *Esta Noite sonhei com Brueghel*, para o qual tinha um projecto de acção.... (Botelho *apud* Lopes, 2002, p.12).

Vivenciou, portanto, os anos pós 25 de Abril em silêncio reflexivo, nesse sentimento de estar, ainda, presa aos recém acontecimentos, ainda tão pujantes na realidade da sociedade portuguesa, com a vista sem nitidez. “De repente [após o 25 de Abril de 1974] podia-se dizer tudo. Mas saberia eu dizê-lo?”¹, afirma ela em outra entrevista, em que se questiona o quanto a presença da ditadura não poderia ter moldado o discurso da sociedade portuguesa. Como diferenciar se o que diria seria, portanto, algo que viria dela ou ainda o resultado da lembrança recente e amarga da censura que assolou o país diante do período salazarista?

Esta noite sonhei com Brueghel, portanto, marca o seu retorno ao cenário literário português, em 1987, nos trazendo a história de Luíza: uma mulher da classe burguesa que, diante da sua realidade, busca, na escrita e nas obras de arte (sobretudo as artes plásticas), o refúgio e, também, a inquietação de reconhecer a si mesma. A obra é elaborada com a transição entre a primeira e a terceira pessoas, com diálogos onde há pouca demarcação daquele que fala, formulada a partir de uma estrutura que conta com um processo autobiográfico:

Detenho-me, de outra vez, junto à montra e vou levantando lentamente a cabeça, ultrapassando as imagens de Epinal ao lado do espelho de budoir devidamente despolido [...] insinuo o olhar entre pratinhos de Limoges e cinzeiros de alabastro, para enfim, poisar alugares, exactamente numa almotolia de latão de mãos de uma mulher alta e esplêndida. [...]

Luíza cessa de escrever, esferográfica entre os dentes, e lança o olhar para além dos vidros da janela, tristemente resignada àquele dia baço ainda à espera do sol (Botelho, 1988, p. 119-120).

Podemos observar, no trecho acima, um exemplo dessa transição de narração. Percebemos, no decorrer da leitura do romance em questão, como a narrativa de Fernanda Botelho especifica e diferencia o que é narrado por Luíza em sua autobiografia, e o presente elaborado a partir de um narrador. Visualizamos, por exemplo no primeiro parágrafo a presença da escrita em primeira pessoa, referente a escrita autobiográfica elaborada pela personagem, onde ela coloca-se como participante ativa daquilo que escreve, especificando aquilo que vê, que sente e que reflete, a partir de sua experiência. Já no segundo parágrafo, percebemos a presença de um narrador que se distancia de Luíza, demarcando o presente, o momento em que ela elabora a escrita autobiográfica.

¹ Trecho de entrevista retirada do site *Wook*, onde há uma breve biografia sobre Fernanda Botelho.

Desta forma, é necessário compreendermos a estrutura do livro, pois, para além do enredo, a sua composição por si só já conta uma história. Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, somos contemplados com uma obra dentro da obra: além do que podemos chamar de “enredo central”, temos também o contato com uma autobiografia desenvolvida por Luíza – tão importante quanto. Como afirma Leonel Lopes (2011), estudioso de Fernanda Botelho, é possível encontrar essa dinâmica do “livro dentro do livro” em outras obras da referida autora, nos permitindo, assim, afirmar este como um traço forte de sua produção literária. Deste modo, Luíza é, ao mesmo tempo, narradora e personagem da história:

O leitor de *Esta Noite sonhei com Brueghel* depara, quase logo na abertura do livro (p. 13), com a integração de uma narrativa dentro de uma outra cujo título é comum, apenas com a diferença de a narrativa integrada estar datada (1972) e conter uma explicitação entre parêntesis (excerto do manuscrito). Esta segunda narrativa fora apresentada (p.11) pela personagem como um livro autobiográfico iniciado havia doze anos. Está, assim, criada uma situação muito particular que remete o leitor para a esfera do código narrativo atinente aos gêneros literários e que pode ser assim definida: uma narrativa integra uma outra narrativa que tem de comum a enunciação pela mesma personagem e, fundamentalmente, na primeira pessoa (Lopes, 2002, p.95).

O aspecto autobiográfico, portanto, se apresenta como um ponto crucial no desdobramento ficcional, estabelecendo, deste modo, um pacto narrativo com o leitor da obra, que entende aquilo que Luíza conta como experiências verídicas, respeitando o processo de enunciação e recepção decorrente do ato de “contar algo”. Percebemos, portanto, que o processo autobiográfico se mostra como um artifício dinamizador na elaboração na obra, pois, é a partir dela, que se faz possível compreender não só o contexto da narrativa de forma mais ampla como, também, visualizar a importância da atividade da escrita para a personagem. Deste modo, nos deparamos, aqui, com dois momentos temporais distintos, o primeiro, é um manuscrito da autobiografia de Luíza, datado de 1972, e o presente, datado em 1984. Para além disso, a obra conta, também, com diversos poemas escritos por Luíza. Esses dois momentos temporais são demarcados por dois períodos críticos na vida de Luíza: o primeiro, a sua separação do primeiro marido e, o segundo, uma crise com seu atual companheiro.

A narrativa se inicia em um capítulo curto onde, voltando de um encontro com seu amante em 1984, Luíza pede para que ele a deixe na esquina, não muito próximo a casa e, dentro do carro, revela ter voltado à escrita de sua autobiografia, que iniciou há 12 anos como, “uma brincadeira de mulherzinha ociosa” (Botelho, 1988, p. 11). Estando, portanto, presentes na sua escrita os momentos que marcaram seu cotidiano, suas reflexões acerca dos aspectos que fazem parte da sua vida, bem como as pessoas que fizeram parte dela, “não alterei os nomes, os

nomes dos participantes, das personagens. Não são personagens, conheço-as. Mas são personagens, sim senhor! São e não são. Não as inventei, por isso não são” (Botelho, 1988, p. 11).

Adentramos, então, no excerto do manuscrito da autobiografia de Luíza intitulada *Esta noite sonhei com Brueghel*, homonimamente à obra que o leitor tem em mãos. Sua escrita se inicia em uma viagem à Bruxelas, com seu marido Rui, que é médico pediatra e está participando de um congresso, sendo este o motivo de sua ida à Bélgica. Durante essa viagem, no bar do hotel em que estão hospedados, Luíza entra em contato com as obras de Pieter Brueghel, que a marcam profundamente, levando-a a sonhar com o pintor.

A relação que a personagem desenvolve com os quadros, desencadeia um processo de análise e resgate de suas vivências, bem como, um processo de avaliação da sua própria vida. Neste sentido, após sonhar com pintor, Luíza, aproveitando sua estadia temporária na Bélgica, viaja até Antuérpia, onde Brueghel desenvolveu grande parte de sua obra, em decorrência da inquietação causada pela pintura e pelo sonho:

- Vou a Antuérpia. Esta noite sonhei com Brueghel.
- Que foi que disseste?
- Que vou a Antuérpia. Que esta noite sonhei com Brueghel.
- Bem me parecia.
- O quê?
- Ter ouvido o que ouvi. O sonho não foi com Rubens?
- Não, foi com Brueghel.
- Bem, tu lá sabes. Vais, portanto, a Antuérpia, porque esta noite sonhastes com Brueghel, é isso?
- Isso mesmo.
- Que sorte para mim não teres sonhado com um esquimó! (Botelho, 1988, p. 33).

Rui ironiza o comportamento da esposa, não compreendendo a potência que a movimenta em direção às obras de Brueghel. O marido lembra-lhe que prometera uma visita a uma velha amiga que morava em Bruxelas. Após a sua viagem a Antuérpia, ela vai visitá-la. A amiga, de nome Flores, na ocasião, está dando uma festa, onde encerra-se a primeira parte do manuscrito. É nesta circunstância que conhece Diogo, com quem inicia um relacionamento extraconjugal que, posteriormente, será descoberto por Rui, causando o rompimento. Diante disso, ela casa-se com Diogo e se muda para a casa dele. Já no tempo presente, em 1984, ela se encontra incomodada com sua relação com o marido: há cerca de cinco anos que Diogo vem tratando-a com indiferença e vivendo um relacionamento de aparências. Luíza, portanto, busca compreender a motivação da mudança de tratamento de seu marido, enquanto mantém um relacionamento extraconjugal com Pepe – seu ex-namorado da adolescência.

Em uma espiral de acontecimentos, visualizamos Luíza e suas buscas: essencialmente, procura compreender e desvendar os mistérios de sua própria vida – repensando sua relação com seus pais, já falecidos, revivendo seu primeiro casamento e resolvendo os enigmas que rondam o segundo e, principalmente, buscando avaliar aquilo que é e como foi se construindo diante dos acontecimentos da sua vida. Deste modo, acompanhamos uma história que é, antes de tudo, fruto de um movimento testemunhal, onde somos convidados a acompanhar o processo de autodescoberta de Luíza. Diante disso, esse é um processo que acontece, primariamente, a partir de seu contato e da sua construção de relação com a arte, mais especificamente, a desenvolvida por Pieter Brueghel:

Esta autora [Fernanda Botelho] para quem a ironia é fundamental utiliza Bruegel como rastilho e combustível para uma reação extrema da protagonista Luíza ao tédio bovaryano que a domina em Bruxelas e que traria já de antes e se estenderia ao seu futuro retratado no episódio adúltero do primeiro capítulo (Araújo, 2011, p. 51).

Percebe-se, portanto, que Brueghel aparece como um potencializador dos incômodos de Luíza, causando nela esta reação extrema, da qual abordaremos mais profundamente a seguir. Deste modo, a partir do contato com as obras do referido pintor, Luíza parece despertar de um transe que ela mesma não havia percebido estar envolta, e utiliza desta potência advinda de Brueghel e de suas pinturas para traçar sua própria autobiografia. Nesse sentido, este seu relato testemunhal, que mobiliza suas memórias e suas percepções acerca do passado e, também, do presente, é a forma que encontrou de canalizar aquilo que vem elaborando em seu íntimo. Mas, como afirma Teresa Guedes (1988, p. 103), até mesmo a essa utilização “barroca” da linguagem pode ser compreendido, também, como uma ação irônica da autora:

[...] a própria escolha deste discurso poeticamente barroco, em que as palavras protegem as palavras de si mesma, cobrindo-as, mascarando-as sujeitando-as a um processo de contínua metamorfose, pela expansão artística da frase. [...] Quem será aqui alvo da ironia botelhiana, para além da sua intenção de se auto-ironizar, na pessoa de sua porta-voz? ou antes: qual de nós, gente que escreve (mesmo que seja apenas na agradável cobardia de escrever sobre os que escrevem), se sentirá fora do alcance das suas setas?

É importante ressaltar a especificação de Guedes (1988), quando afirma Luíza ser uma porta-voz de Fernanda Botelho. Este processo de autoironização é, não só uma forma de questionar o sentido de uso das palavras – a necessidade do “barroquismo” existe por capricho ou é, realmente, uma utilização que acrescenta à obra? – mas, também, uma forma de aproximação entre as figuras de Luíza e da própria Botelho. Morão (2017, p. 15), afirma que “Luíza é Fernanda – a sua, a nossa desassombrada efígie”, acreditamos, portanto, que podemos

considerar *Esta noite sonhei com Brueghel* como um retrato que Luíza pinta de si, mas que revela, também, a própria autora.

Tendo ela vivido uma vida silenciosa, no que diz respeito a sua vida pessoal, se torna um desafio elencar aspectos que possam alinhar a figura de Luíza à pessoa de Botelho, mas, acreditamos que Botelho utilize Luíza para revelar, principalmente, aspectos que dizem respeito a forma como ela própria encarava e enxergava o mundo e, também, a maneira que encara a memória e a escrita – como uma forma de refúgio. Afinal, como afirma a própria Botelho, ela nunca se predispôs a escrita autobiográfica, porém, na sua opinião:

Em tudo que se escreve, tanto na prosa como na poesia – e, no meu caso particular, na poesia ainda mais – nós estamos lá com a nossa biografia. Mesmo que não... que nosso nome não compareça e mesmo que a nossa biografia não esteja lá passo a passo. Nós estamos lá com a nossa personalidade, com nosso caráter, com nossa forma de estar no mundo, com a nossa visão de uma realidade [...] Nós, em tudo que escrevemos, estamos presentes com nossa biografia (Botelho, 1989).²

Percebemos, dessa forma, que o biográfico, mesmo que de maneira indireta, interfere na construção da obra de Botelho. Encontramos na obra de cada autor um pedaço de sua história, de sua visão de mundo, como defendido pela autora na entrevista citada, mas, também, se faz possível encontrar traços da própria vivência dos escritores em sua obra. No caso de Fernanda Botelho, conseguimos visualizar o destaque do feminino, bem como a relação com o processo de escrita como possíveis relances de sua biografia nas obras que escreve. Desta forma, vemos em Luíza um retrato da vivência feminina de meados do século XX, que, certamente, em muito reflete a realidade experienciada pela própria Fernanda Botelho. Há, em Luíza, como dito anteriormente, sentimentos de angústia e melancolia que rondam a sua existência e, como uma maneira de externalizar a forma como se sente, busca a escrita. Ela encontra-a, portanto, como uma forma de reconhecer-se a si mesma, sendo, também, um reflexo daquilo que sente Botelho com o ato de escrever.

Deste modo, *Esta noite sonhei com Brueghel* carrega consigo a camada do autorretrato, da autorrepresentação, o que impõe, ao leitor, que a desvende diante de sua complexidade. A narrativa, porém, pode parecer, em um primeiro contato, um emaranhado novelístico, que segue a história de uma mulher adúltera que busca compreender o motivo do descaso matrimonial. De fato, o seu grande potencial televisivo resultou em uma adaptação pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal) em 1989, com autoria de Artur Ramos e Isabel Medina, sendo um marco

² Trecho de entrevista concedida por Fernanda Botelho para a RTP em 1989, que compõe a série de entrevistas com escritores portugueses intitulada *Vultos da Cultura Portuguesa*. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p4514/e345134/vultos-da-cultura-portuguesa>

do núcleo teledramático da empresa. Quanto ao processo de adaptação, Medina (s/d, s/p) afirmou que, por conta da não linearidade da história, se tornou um processo complicado, sendo “A grande qualidade do livro acaba por ser o grande problema técnico.”³.

Este aspecto que se integra ao televisivo/cinematográfico se dá por conta do enredo central da narrativa: há um certo caráter que intriga o leitor, que o ganha pela vontade de desvendar a história. Sendo, portanto, por ela arrebatado pelas temáticas que instigam a curiosidade e que, ao mesmo tempo, transformam Luíza em uma personagem que desperta o interesse, justamente por revelar suas facetas mais profundas, questionar sua posição de sujeito, ao perceber não se enquadrar com aquilo dito como ideal. O aspecto do adultério é, com certeza, um chamariz que envolve o leitor, já que adiciona esta camada de dinamicidade narrativa, comum nas novelas e séries televisivas. Quanto a isso, Barbosa (1998, p. 258) afirma que:

O adultério perfaz toda a obra de Botelho, mas é em Lourenço é nome de jogral e Esta noite sonhei com Brueghel que as tramas se tecem especificamente em torno de triângulos amorosos. Evitando transformar as personagens femininas em meras vítimas de situações sócio-culturais, Botelho analisa a questão do adultério minuciosamente. Apresenta a infidelidade conjugal feminina como veículo de expressão da sua insatisfação reprimida, discute a inabilidade das personagens de se rebelarem contra um sistema em que são consideradas objetos disponíveis ou mercadoria de troca (como é o caso de Maria Luísa em Xerazade) e examina a convivência da mulher com tal sistema. Mais que a participação individual em tais casos, Botelho critica o aparato social que favorece, fermenta e institucionaliza as situações e convenções determinantes da infidelidade matrimonial.

Deste modo, por mais que as relações extraconjugais de Luíza tenham uma tendência a chamar mais a atenção do leitor, primariamente, percebemos que não é um aspecto apresentado por Botelho como um mero chamariz, mas um recurso que mobiliza a narrativa e compõe o seu aspecto central – o processo de autoconhecimento da personagem. O adultério, portanto, aparece como forma de externalizar as insatisfações internas das personagens que, diante de uma realidade que não as agrada, busca fora das quatro paredes do casamento um espaço para que possa desprender-se das amarras sociais.

Para além disso, um outro aspecto que causa esse processo de envolvimento com o leitor é a partícula do mistério. Mafalda Ferin Cunha (2002), em *A tentação do policial no romance português contemporâneo*, afirma que há uma crescente presença dos aspectos de romance policial, nos escritos dos autores contemporâneos e, cita *Esta noite sonhei com Brueghel* como um dos exemplos, mesmo que, como expõe a autora, pareça descabida a menção à obra citada.

³ Referência retirada do site Brinca Brincando, da seção sobre séries portuguesas. Consultado em: <https://brincabrincando.com/esta-noite-sonhei-com-brueghel/#1598217174910-be2b7d77-cd08>

O estranhamento acontece, justamente, pelo fato de que a narrativa de Botelho em nada se encaixa com a ideia que se tem de romance policial – “sem sangue, sem vítima, sem crime nem criminoso, sem detective nem polícia, sem inquérito judicial” (Cunha, 2002, p. 283).

Essa relação, portanto, é feita quando analisamos a presença da partícula de mistério que ronda toda a narrativa de Botelho, resultante da tentativa de Luíza de descobrir e compreender o motivo pelo qual o seu marido, Diogo, tem se mostrado tão distante de si. Deste modo, Luíza é, de acordo com Cunha (2002, p. 284) uma espécie de investigadora de seu próprio mistério, “armada de papel e lápis, a anotar tudo o que a sua memória reteve desde um passeio a Bruxelas com o primeiro marido, ocasião em que se deu o encontro fulgurante com Diogo. Ao mesmo tempo que recorda, Luíza relaciona os factos.”. Cria-se, portanto, uma certa ambientação de suspense durante a narrativa, ao qual o leitor, assim como Luíza, busca respostas para o enigma que tem importunado a protagonista.

Percebe-se, nesse sentido, que mesmo diante de uma escrita vista como rebuscada e, até mesmo, lenta, a obra de Botelho e, neste caso, especificamente, *Esta noite sonhei com Brueghel* carrega consigo uma dinamicidade, que, durante suas pouco mais de duzentas páginas, envolve o leitor. Na realidade, temos em mãos uma obra que se desenvolve de maneira extremamente complexa, mesmo que, à primeira vista, pareça uma descrição das superficialidades do cotidiano. Há, portanto, a necessidade de um contato ativo do leitor, tendo ele, também que “compor o quadro, reunindo os textos dentro do texto” (Lopes, 2011, p. 15) para compreender, principalmente, a “transição entre níveis de consciência da narradora, que é simultaneamente a protagonista e agenciadora dos diversos níveis da história contada ou da relação complexa entre as personagens” (Morão, 2017, p. 11).

Essa transição acontece, justamente, por conta da falta de linearidade da narrativa, mas, também, é resultado de sua própria estrutura. O fato de haver “um livro dentro do livro” apresenta dois mundos distintos sendo narrados em um mesmo objeto, que, por mais que acompanhe a mesma personagem, mostram momentos distintos de sua vivência. Luíza é, então, a “narradora do seu romance encaixado, é a protagonista que, por vezes, se dissocia metamorficamente do Eu que narra, perversamente dividida pelo olhar narcísico que aparece como leitmotiv e que é reconhecido pela própria” (Guedes, 1988, p. 102). Para além disso, o fato de que Luíza, no tempo presente, ao escrever a continuação do manuscrito autobiográfico, consegue fazer interferências dos aspectos do passado. Deste modo:

Luíza une, assim, os mundos narrados. Ora é nesse jogo narrativo e de níveis narrativos que se insinua a modernidade da escrita de Botelho, uma escrita que recusa a linearidade cronológica do discurso e opta por um dinamismo e descontinuidade,

refletindo técnicas cinematográficas. Por isso, a narração perde sua condição estática, exigindo ao leitor de suas obras que capte a *imagem-movimento* construída pelo espaço-tempo da narrativa (Martiolli, 2022, p. 35 [grifos da autora]).

Percebemos, portanto, um processo de movimentação decorrente em *Esta noite sonhei com Brueghel*, que se torna uma característica de sua própria estrutura e, também, traz à obra essa dinamicidade, refletindo técnicas que podem ser vistas como cinematográficas, de acordo com Martiolli (2022). Porém, tratando-se de uma obra literária, a perda da condição estática adiciona mais uma camada à relação entre narrativa e seu leitor, que tem em suas mãos uma história que utiliza do imagético e do simbólico em sua gênese. E, neste sentido, a presença das artes plásticas, especialmente a desenvolvida por Pieter Brueghel, aparece como uma forma de acrescentar à narrativa mais um aspecto que mobiliza esse aspecto do movimento. A presença das obras, por si só, já é uma potência, mas é no efeito que causa em Luíza que encontramos a chave do processo de autoconhecimento desenvolvido pela referida personagem.

1.3 A RELAÇÃO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS E A LITERATURA

Quando nos predispomos a traçar um caminho que historicize as relações que foram desenvolvidas acerca da literatura e das artes plásticas, percebemos que os diálogos entre elas vêm sendo desenvolvidos desde a antiguidade greco-romana, tendo sido conceitualizadas, primeiramente, por Platão e Aristóteles:

De acordo com Platão, a palavra (*imes*) é para ser ouvida, mas também para ser vista. Na *República* (588d), ele diz que a palavra é mais moldável que a cera. Em seus esquemas teóricos, encontramos muitas vezes a literatura associada à pintura e à escultura. As teorizações sobre a *imesis* literária são apoiadas frequentemente na comparação com as artes plásticas produzidas na Grécia. Do mesmo modo, Aristóteles, na *Poética* (1447^a-1448^a), utiliza as artes visuais como termo de comparação para a definição dos meios e dos conteúdos das artes poéticas. Não é por acaso que a famosa expressão de Horácio, formulada alguns séculos mais tarde, “*ut pictura poesis*”, tornou-se emblemática de toda uma tradição mimética desenvolvida na arte ocidental (Lage, 2014, p. 261 [grifos da autora]).

Neste sentido, é possível perceber que o processo de comparação entre as expressões artísticas é, na realidade, uma prática que não pode ser considerada recente. Deste modo, observamos que a correspondência entre formas de produção artística foi praticada por aqueles que as produzem, mas, também, foi debatida por críticos e filósofos. Esse processo de imbricação é considerado por Mario Praz (1982, p. 1) como uma “misteriosa relação”, sobre a qual o sujeito busca investigar, estando “enraizada na mente humana desde a antiguidade

remota”. Ao voltarmos nosso olhar para o passado, em busca de compreender esta relação, observamos que:

No campo das artes plásticas gregas, por exemplo, são inúmeras as obras inspiradas em passagens da *Ilíada* ou da *Odisséia*, fato que reforça a incontestável vinculação do texto homérico à história e cultura da época. Da mesma forma, o teatro de Sófocles ou de Eurípedes, cuja representação se fazia tendo em vista os grandes espaços e as platéias numerosas, atesta, já naquela época, não só a existência, mas o nível de excelência artística da tradução intersemiótica então praticada: o texto dramático transformado em teatro propriamente dito, a partir da fusão com os elementos picturais – cenários, figurinos, máscaras – gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos (Duarte, 1999, p. 52).

Percebemos, portanto, que podemos observar um certo processo de “transposição” entre um tipo de arte e outra, que criam um espaço de representação e de utilização dentro do processo criativo do artista. Visualizamos isso na fala de Duarte (1999), que elenca exemplos onde se poderiam observar esse processo de relação na prática – pintores utilizando o texto literário como base para suas produções, bem como o texto literário resultando na produção de artes visuais. Podemos, desta forma, perceber que o processo artístico não é isolado em si mesmo, estando em relação com os demais aspectos do mundo que o ronda, podendo ter, também, uma correlação com outras formas de elaboração artística.

Quando observamos a literatura, percebemos que, na maior parte das vezes, a inserção de outras formas artísticas não é feita de forma arbitrária. O processo de escolha de um elemento artístico, seja a música, o teatro, o cinema ou as artes plásticas, funciona como um aspecto que compõe a narrativa de forma ativa, sendo, portanto, participante do enredo, direcionando, de alguma forma, os personagens que com elas entram em contato. A citação de obras artísticas se mostra, portanto, como uma característica de composição narrativa, acrescentando dados necessários para a compreensão do enredo. Como afirma Oliveira (1996, p. 29), no que diz respeito às artes plásticas, sua presença com um caráter significativo nas narrativas se faz perceptível nos romances contemporâneos:

A idéia mostra-se extremamente fecunda para a análise de romances contemporâneos, que se podem incluir no subgênero *Kunstlerroman*, ou romance de arte, onde a figura de um artista ou a presença de uma obra de arte, real ou fictícia, representa papel essencial, estruturador. Sem medo de errar, pode-se afirmar que, nesse tipo de texto, a leitura da obra de arte plástica confunde-se, frequentemente, com o próprio enredo [grifos da autora].

Deste modo, os limites que separam a obra literária da outra forma artística – neste caso, falaremos especificamente das artes plásticas, que são integradas na narrativa – se estreitam. A

leitura desenvolvida acerca das pinturas compõe o enredo literário se tornando, também, parte dele. Nesse sentido, percebemos que há o estabelecimento de uma relação entre as duas formas artísticas que se torna primordial na construção da narrativa e essencial para a produção de sentidos advinda dela.

Quando observamos a literatura de contexto brasileiro, percebemos a existência de autores diversos que construíram, em suas obras, movimentos de utilização do recurso artístico como parte narrativa. Podemos citar, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade com sua *Arte em exposição*, constituído de poemas criados a partir de sua observação de obras de arte; a longa e fecunda amizade entre o pintor catalão Joan Miró e João Cabral de Melo Neto, que resultou em um ensaio com forte caráter poético sobre liberdade de criação, e podemos, também, citar a obra *Paisagens com Figuras*, também de João Cabral, que estreita os caminhos entre a construção de imagens e o real. Entre outros autores brasileiros, como Nuno Ramos, Giselda Leirner, que também fazem aproximações entre a literatura e as artes plásticas.

Percebemos, portanto, este processo em *Esta noite sonhei com Brueghel*, já que, ao entrarmos em contato com a referida obra, percebemos que a presença das artes plásticas, mais especificamente a desenvolvida por Pieter Brueghel, se mostra como uma camada construtora e necessária para o enredo. Deste modo, visualizamos uma narrativa que contempla a arte plástica não apenas como um objeto participante, mas como uma das peças centrais para a compreensão dos processos apresentados na história. Sendo, portanto, possível dizer que se retirássemos a presença das pinturas e, até mesmo, se mudássemos as obras participantes da narrativa, teríamos um enredo completamente distinto daquele que temos em mão, enquanto leitores. Isto pois a narrativa se estabelece a partir do contato direto entre a protagonista e as pinturas de Brueghel, que se mostra mais profundo que a simples apresentação da obra artística do referido pintor.

O contato com o universo artístico, na obra de Fernanda Botelho, não é algo que se limita a *Esta noite sonhei com Brueghel* sendo, portanto, uma relação utilizada pela referida autora em diversas outras histórias, seja na utilização das artes plásticas, como na referida narrativa, ou da música e da literatura. Muitos de seus romances apresentam personagens que têm algum tipo de contato profundo e pessoal com o processo artístico, como passatempo ou como profissão, seja dedicando o seu tempo à pintura, ou tendo familiares – maridos, pais – envolvidos com a literatura (sejam eles escritores ou pesquisadores), ou, até mesmo, estando elas envoltas com o processo de elaboração escrita. Deste modo, percebemos que muitas são as personagens de Botelho que se envolvem na elaboração de diários, biografias, narrativas epistolares e, como no caso de Luíza, a escrita autobiográfica.

Diversos são os escritores, ensaístas, pensadores e pintores citados nas obras de Fernanda Botelho, mas, de fato, pode-se perceber que a presença de Brueghel ocupa um lugar de destaque, estando presente não só na obra que aqui analisamos, mas, também, em *A gata e a fábula* e *Lourenço é nome de jogral*, demonstrando que a presença do pintor, nas obras da referida autora, não é um mero acaso ou uma escolha feita aleatoriamente para a composição da narrativa, mas uma seleção deliberada, que justifica-se diante do desejo de Fernanda Botelho de comunicar aquilo que deseja, não só através das palavras, mas, também, através do processo intertextual. Acerca disso, Barbosa (1998, p. 250) assinala que:

As personagens de Botelho exibem uma fascinação pela escrita e/ou pintura. É raro um texto seu em que não haja uma referência a textos literários, a pintores e outras obras de arte. [...] Dentre a longa lista de pintores citados na obra de Botelho, Brueghel ocupa um lugar de destaque, provavelmente pelas semelhanças que a própria Botelho vê entre a sua escrita e a pintura de Brueghel. Ele se destacou pela arte de retratar movimentos, pintando as pessoas em contato físico umas com as outras, engajadas nas suas atividades cotidianas.

É inevitável que, ao entrar em contato com *Esta noite sonhei com Brueghel*, surja o questionamento: Por que Brueghel? Qual a motivação de Fernanda Botelho em escolher o pintor belga não só como um elemento compositor de sua narrativa, mas como um aspecto central, que adentra a vida da personagem sem pedir licença e, por consequência, introduz-se, também, no processo de leitura do interlocutor?

O aspecto da proximidade salta-nos aos olhos, como direcionado por Barbosa (1998). Assim como Brueghel, a narrativa de Botelho apresenta e representa traços cotidianos de suas respectivas sociedades, trazendo à tona os aspectos das relações entre os sujeitos, tão característicos dentro de suas próprias realidades. Ambos buscaram, em suas referentes obras, trazer um olhar acerca de tensões sociais, os aspectos políticos, econômicos e religiosos de suas épocas, além de apresentar o sujeito em desprendimento das amarras sociais. Deste modo, podemos compreender essa aproximação entre a obra de Fernanda Botelho e Pieter Brueghel, bem como a preferência da autora pelo pintor, como uma maneira de referenciar um aspecto central de sua obra, a representação do cotidiano.

Mas, para além disso, podemos visualizar que, nas obras do pintor flamengo, essa representação do cotidiano não acontece de maneira inocente, ou sem propósito. Ele representa a realidade mais crua de sua sociedade, em que os aspectos mais vis do ser humano são hiperbolizados e trazidos à tona, evidenciando as facetas mais sórdidas do sujeito, seus gostos e vontades que, por vezes, podem se manter secretos, são apresentadas por ele sem ressalvas – o sujeito pelo sujeito, despido de suas máscaras. Nesse sentido, a aproximação entre Brueghel

e Botelho se torna ainda mais latente quando pensamos que a elaboração desenvolvida pela autora em suas obras tem, justamente, esse teor da necessidade de reconhecimento do sujeito acerca de si mesmo – assim como os camponeses de Brueghel, buscam eles, também, se despirem de suas máscaras, advindas do ambiente social que se inserem.

Diante disso, podemos refletir acerca das palavras da própria Fernanda Botelho no que diz respeito a presença de Brueghel em suas obras, em uma entrevista a Inês Pedrosa, afirma que: “O fascínio de Brueghel é o do seu conhecimento da natureza humana patente nos rudes, truculentos, miseráveis, [...]. Para mim, é um pintor com uma sensibilidade e um amor das coisas humanas que me comove” (Pedrosa, 2004, p. 106 *apud* Araújo, 2011, p. 127-128). Botelho destaca, portanto, justamente o seu fascínio pela exposição de Brueghel, em suas pinturas, daquilo que o sujeito tem de mais humano. A expressão da natureza humana, portanto, se mostra como um fio condutor, tanto para Brueghel quanto para Botelho, e, desta forma, evidenciam em suas obras aspectos que são tão latentes na vivência interior do sujeito.

Aspectos estes que são, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, potencializados a partir do contato entre o sujeito, neste caso, Luíza e o objeto artístico, as pinturas brueghelianas. As pinturas traduzem os sentimentos da personagem, alterando sua percepção acerca do mundo – é como se seus olhos se abrissem para explorar além daquilo que, primariamente, eles conseguiam capturar. Deste modo, o processo decorrente do contato com o artístico resulta, em Luíza, uma experimentação estética da arte, onde o objeto artístico afeta-a de maneira tamanha, causando-lhe uma reação do aspecto sensível e, conseqüentemente, altera sua forma de percepção de si e do mundo. Quando pensamos no conceito de experiência estética, visualizamos:

[...] um processo do viver, integrando os domínios da estética, isto é, da percepção sensível, e da arte enquanto techné, ou seja, como ato de fazer, de modificar materiais brutos objetivando a construção de uma nova produção. Na experiência estética, o indivíduo participa, singularmente, da reação emocional, da instabilidade, da problematização, da exploração, da imaginação e da criação (Balancieri e Andrade, 2023, p. 7).

É possível dizer, desta forma, que a experiência estética é um processo decorrente de um encontro, que se torna um acontecimento na vida do sujeito, mobilizando, portanto, o seu aspecto sensível, causando uma reação que não se dá apenas no campo emotivo, mas que se insere no domínio da percepção, da intensificação de ligações que não se fazem presentes, primariamente, no universo do concreto. Deste modo, como afirma John Dewey (2010), esta profunda relação que o sujeito é capaz de desenvolver através do contato com a arte estimula-

o a explorar o mundo e a problematizá-lo, revisar suas necessidades, a forma como pensa, como age e suas relações interpessoais. Há, portanto, uma amplificação da percepção acerca do seu entorno, tornando mais complexo o exercício de estar vivo.

É, porém, importante ressaltar que a experiência estética não acontece de forma isolada – ela se constrói porque os acontecimentos pretéritos elaboram um sujeito que, tendo nele alguma abertura que viabiliza o processo, possibilita que a experiência se concretize. Há, portanto, um encadeamento de continuidade, que proporciona um espaço propício o acontecimento, já que “[...] à medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si” (Dewey, 2010, p. 111). Sendo, desta forma, fases sucessivas que, não necessariamente, acontecem ordenadamente, mas que carregam os traços de vivências do passado, que propiciam que a experiência estética se concretize.

Quando analisamos a maneira como se constrói o relacionamento de Luíza com a arte bruegheliana, por exemplo, se faz possível observar que esta não é uma relação que se inicia no principiar da obra – assim como Brueghel, era, também, sua mãe uma cidadã belga e admiradora do pintor. Há, portanto, um aspecto que se relaciona com sua gênese como sujeito, traçando uma linha que inicia em si e conecta-se com as obras brueghelianas. Deste modo, mesmo que não exista um contato constante com as pinturas em seu passado, há uma abertura que advém de seu meio familiar, uma das bases da elaboração do sujeito, para que a sua experimentação estética se mostre como um processo propício. Percebemos que, de acordo com Dewey (2010, p. 64-65), é necessário compreender que os contatos mais significativos com o artístico acontecem nas experiências do dia a dia e, por outro lado, a arte é, também, construída nas simplicidades do cotidiano:

Os fatores que glorificaram as belas-artes, elevando-as em um pedestal distante, não surgiram no âmbito da arte, e sua influência não se restringe às artes. Para muitas pessoas, uma aura mesclada de reverência e irrealidade envolve o “espiritual” e o “ideal”, enquanto, em contraste, “matéria” tornou-se um termo depreciativo, algo a ser explicado ou pelo qual se desculpar. As forças atuantes nisso são as que afastaram a religião, assim como as belas-artes, do alcance do que é comum, ou da vida comunitária. Historicamente, essas forças produziram tantos deslocamentos e divisões da vida e do pensamento modernos que a arte não pôde escapar a sua influência. Não precisamos viajar até os confins da Terra nem recuar milênios no tempo para encontrar povos para os quais tudo que intensifica o sentimento imediato de vida é objeto de grande admiração. A escarificação do corpo, as plumas oscilantes, os mantos vistosos e os adornos reluzentes de ouro e prata, esmeralda e jade, formaram o conteúdo de artes estéticas, e, ao que podemos presumir, sem a vulgaridade do exibicionismo classista que acompanha seus análogos atuais. Utensílios domésticos, móveis de tendas e de casas, tapetes, capachos, jarros, potes, arcos ou lanças eram feitos com um primor tão encantado que hoje os caçamos e lhe damos lugares de honra em nossos museus de arte. No entanto, em sua época e lugar, essas coisas eram melhorias dos processos da vida cotidiana. Em vez de serem elevadas a um nicho distinto, elas faziam parte da exibição da perícia, da

manifestação da pertença a grupos e clãs, do culto aos deuses, dos banquetes e do jejum, das lutas, da caça e de todas as crises rítmicas que pontuam o fluxo da vida.

Neste sentido, podemos perceber que, de acordo com o referido autor, por mais que as artes tenham sido colocadas em um *status* que as define como inalcançáveis, ou disponíveis apenas para uma pequena parcela de sujeitos com determinadas características, o próprio processo de criação artística é, antes de tudo, um aspecto que se faz do cotidiano. Na atualidade, encaramos as obras de arte como objetos de grande valor – e realmente o são – porém, o que constantemente parecemos esquecer, é que é a partir da observação da rotina, da cultura de suas épocas que os artistas elaboram suas obras – estão, portanto, elas mais próximas de nós do que, por vezes, parecem estar.

As obras de Pieter Brueghel, por exemplo, mostram-se como um grande retrato de seu tempo, já que o referido autor buscava pintar a vida cotidiana dos camponeses. Sendo um dos artistas mais importantes da pintura renascentista holandesa, sua biografia é repleta de lacunas que, inclusive, não permitem revelar-nos ao certo qual a grafia de seu sobrenome – Brueghel, Bruegel ou Breughel?⁴ – mas, o que realmente se sabe sobre ele é que tenha vivido no auge do florescimento renascentista flamengo, “o universo que elegeu para seus quadros foi, porém, o das aldeias rurais e sua cultura marcadamente medieval” (Gênios, 1969, prancha II/III). Ou seja, voltava o seu olhar, principalmente, para os sujeitos comuns, que viviam à margem e representavam a maior parte da sociedade flamenga. Diante disso, quando faz sua explanação acerca do autor, Ernest Gombrich (1999, p. 381) afirma que:

O ‘gênero’ de pintura em que Bruegel se concentrou foram cenas da vida camponesa. Pintou aldeões divertindo-se em festejos e no trabalho, e por isso as pessoas acabaram pensando que ele era também um camponês flamengo. Esse é um equívoco comum que costumamos cometer em relação aos artistas. Somos muito propensos a confundir a obra com a pessoa. [...] Se o próprio Bruegel tivesse sido um camponês, não poderia tê-los pintado como o fez.

Sua fidelidade, portanto, às cenas do cotidiano camponês foi tamanha a ponto de buscarem em sua biografia algo que o conectasse ao espaço campestre. Percebemos, portanto, a sua destreza ao representar a vivência e a rotina dos sujeitos aos quais decidiu representar, buscando no movimento do cotidiano o objeto de suas obras. Deste modo, é possível conectarmos os aspectos descritos por Dewey (2010), ao afirmar que a presença do artístico se

⁴ Atualmente, grande parte dos pesquisadores acerca da obra do pintor, elegeram a grafia “Bruegel” como aquela que deveria ser adotada ao referir-se ao pintor. Neste caso, a escolha de utilizar a forma escrita “Brueghel”, com acréscimo do “h”, nesta pesquisa se dá por um alinhamento entre a decisão de Fernanda Botelho, na elaboração da obra a qual aqui nos debruçamos, de referir-se ao pintor desta forma.

faz mais próxima do sujeito do que possa parecer à primeira vista. É, portanto, no cotidiano que a arte encontra sua gênese e, também, onde podemos nos conectar com ela.

Estando, portanto, tão interligadas à vida e à arte, a experiência estética advinda da expressão artística, portanto, se mostra como um aspecto que se constrói nessa aproximação intrínseca e, por vezes, silenciosa, que se torna potencializada a partir do acontecimento de conexão entre o sujeito e a arte. Entra-se em contato, portanto, com forças que atuam naquilo que o sujeito tem de mais profundo, o que enriquece e amplifica a relação desenvolvida com o objeto artístico – já não é mais algo que é apenas apreciado, mas que se interioriza no sujeito, levando-o a um estado onde o viver é intensificado por meio das emoções decorrentes do contato.

Deste modo, visualizamos em *Esta noite sonhei com Brueghel*, que Luíza desenvolve com as artes de Pieter Brueghel um contato que vai além da mera e pura apreciação, sendo uma experiência que modifica e mobiliza aspectos internos a si. Avaliamos que a presença da arte bruegheliana desperta um processo de experiência artística, que se mostra como o desenvolvimento de uma relação sensorial que transborda em Luíza. Neste sentido, este acontecimento se mostra como um ponto de partida para a avaliação que a referida personagem realiza acerca de sua própria realidade, expandindo o seu olhar diante do mundo, enquanto vivencia as obras do referido pintor de maneira latente.

1.3.1 “*Aquele quadro fez-me fome*”: a arte e a reconfiguração de si

Como dito anteriormente, a inserção de manifestações artísticas nas narrativas literárias costuma ir além do mero processo de citação ou referência, sendo, portanto, uma maneira de compor o enredo e modificar a trajetória dos personagens. Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, Luíza se relaciona diretamente com as artes plásticas, especialmente as desenvolvidas por Pieter Brueghel, *The Elder*, que modificam profundamente a sua percepção acerca do mundo e, também, de si mesma. Acreditamos que a presença das pinturas brueghelianas permitem, por meio do processo de experiência, que Luíza vivencie uma mudança real de seu próprio destino, ao perceber-se como escritora de sua própria história – literalmente (ao escrever a sua autobiografia) e figuradamente.

Percebemos durante a narrativa, a partir do relato da própria personagem, que ela se encontra em um estado de profunda desesperança com a própria realidade – infeliz na realidade matrimonial, imersa em um ambiente social que não se sente integrada, evitando aspectos de seu passado, como a morte dos pais. Luíza, portanto, encontra nas pinturas de Brueghel um

refúgio desassossegado, um espaço propício para refletir criticamente acerca de sua própria realidade, sobre suas escolhas, seu passado e, conseqüentemente, o seu futuro.

Brueghel surge, portanto, como um fio condutor, que guia Luíza em seu labirinto de desesperanças, funcionando como uma “para-voz autoral que permite a Botelho o mais directo confronto das dimensões sensível e intelectual no romance” (Araújo, 2011, p. 126). O leitor acompanha, através das obras do pintor, os aspectos da vida psicológica e afetiva de Luíza, por meio da correlação entre a pintura e sua própria realidade. As pinturas fazem parte da referida obra literária não só para levar o leitor a conhecer a história de Luíza, mas para, principalmente, fazer com que Luíza se reconheça dentro de sua própria história, levando-a a escrever sua autobiografia e, enfim, ir, a partir da escrita, em busca de desvendar sua própria identidade – como se construísse, aos olhos do leitor, o seu autorretrato:

O quarto, este quarto, propõe efectivamente uma gama apreciável de distrações. Se não fosse tão confortável, torna-se-ia assustador, pelo fascínio que a matéria exerce sobre os espíritos débeis, influenciáveis e sensitivos. Tal é, em síntese, o meu autorretrato, a que se acrescentará, como toque final (porventura não tão final como isso!), uma notável tendência para a evasão burlesca ou romanesca, indiscriminadamente. Indiscriminadamente em tudo: tão depressa me sinto pássaro de colorida plumagem debicando alpista em sacadas de Julieta, como silenciosa escrava em bordel marroquino para tropas do deserto! – devaneios cultivados por ociosidade ou recreio, por voluntariedade ou incontinência [...]
Chega, porém, de falar de mim, quem sabe se o autorretrato é este ou se estou apenas a inventar-me para o cenário onde me deixaram, apenas a colocar uma personagem no teatro tecnológico onde me deixaram, onde me deixou o Bigodes, logo de manhãzinha [...] (Botelho, 1988, p. 13).

O trecho acima se trata do início da autobiografia de Luíza, quando ela, estando no quarto de hotel que divide com Rui, começa a escrever e, simultaneamente, a refletir acerca de seu entorno. Em dado momento, questiona se a construção que faz é uma maneira de elaborar esse retrato de si ou de elaborar-se para aquele cenário, compreender o seu papel e buscar alinhar-se a ele. Visualizamos, portanto, essas duas facetas de Luíza em confluência, demonstrando o seu caráter dicotômico, que busca compreender as separações entre aquilo que é e aquilo que representa ser. De fato, é possível perceber, em sua fala, a noção de que representa um papel e que este, por sua vez, precisa ser moldado de acordo com o ambiente que transita – neste caso, o evento do marido.

Percebemos, deste modo, o ponto de partida da referida personagem ao iniciar seu processo de escrita autobiográfica – entre versões de si, na busca de registrar algo que se pareça com aquilo que é, mas presa nas confluências entre o que entende sobre si mesma e os papéis que representa dentro de sua vivência social. Seu processo de escrita se propõe a ser reflexivo,

mas, neste primeiro momento, não soa necessariamente como questionador – tom que vai tomar adiante, com o passar do tempo e das vivências.

O primeiro contato descrito na obra que Luíza tem com as pinturas de Pieter Brueghel, acontece logo no início da narrativa. Em sua viagem para Bruxelas com o marido, Rui, vão juntos para o bar do hotel, enquanto aguardam um casal de amigos, Elvira e Gonçalo, e é, então, que Luíza se vê só. Enquanto Rui encontra um grupo de homens com quem vai conversar, ela senta-se enquanto aguarda o garçom em uma solidão que não é, para ela, incômoda, pelo contrário, diz “sinto-me sózinha e amo-me neste isolamento” (p. 20). Se encaminha, então, para as reproduções de Brueghel, especificamente a obra *A terra da Cocanha*, presentes no bar, e enquanto “se pavoneia gente demasiado distraída com as suas irreverentes ocupações para se dar conta da envolvência novecentista subjacente com emanções alcoólicas pesadas de progresso, de técnica e de morigeradas bebedeiras” (p. 20). Ela, por outro lado, submerge na obra:

Confesso que aquele homem gordo de chapéu à banca, com pernas em forma de presuntos esticados e mangas esfoladas para arejar o suor, confesso que perturba, a mim, que fossilizei as minhas aventuras mentais em tipos escorridos, apertados em blue-jeans e com baraba mal despontada. Detesto aquele homem gordo, mas ele perturba-me. Não sei o que pense dele, certamente nada lisonjeiro, porém profundamente marcante (Botelho, 1988, p. 20).

A pintura a qual Luíza observa chama-se *A terra da Cocanha*:



Figura 1 - A Terra da Cocanha [The land of Cockaigne], 1567, Pieter Bruegel, *The Elder*

Como dito anteriormente, Pieter Brueghel buscava, em suas obras, retratar as histórias camponesas, as lendas e crenças populares de sua época e sua região. Neste caso, temos a representação do país da Cocanha, que, como afirma Jacques Le Goff (1998), no prefácio da obra de Hilário Franco Júnior *Cocanha - A história de um país imaginário*, é um espaço lendário que enriquece a cultura popular e folclórica da Europa ocidental. A Cocanha representa uma terra utópica, imaginária, onde a fartura e a abundância eram infinitas e reina a ociosidade, que foi construída através de um estabelecimento do imaginário que a cerca, situando a “tradição cocaniana como um ramo das representações paradisíacas ligada a uma experiência cultural que ultrapassa os limites da liturgia e teologia cristãs” (Souza, 1998, p. 140). Deste modo, o país da Cocanha se mostra como um sonho, uma ânsia popular na busca de superar os limites e a domesticação individual e coletiva. Ao entrar em contato com a obra, Luíza parece desvincular-se com a sua realidade terrena, quase que adentrando a pintura:

Detesto-o (ou assim julgo), mas ele excita-me, ou talvez seja o fascínio o que sinto, declaradamente ao nível mais baixo da minha vileza humana. Mas ele excita-me: balofo, perverso, truculento e exibicionista, é certo que nesse fim-de tarde vai arrastar a succulenta camponesa com quem troca o passo naquela dança inquietante, vai arrastá-la para a relva [...]

Quem pode resistir à truculência de um bebedor de cerveja? As rubicundas donzelas de Brueghel beberam o leite diretamente das tetas da vaca, pulsa-lhes a terra fértil nas faces rosadas e nos sovacos felpudos. As alvas coisas são lhes arrebatadas pelas robustas mãos de camponeses fortalhões e os enormes aventais desenhavam com alegre revelo os ventres que o húmus abarrotou de trigo e lúpulo. Há uma explosão de fertilidade ou do seu desejo, desejo de fertilidade, o amor que se antes faz de ser acto, quando ainda é só promessa a cumprir-se irremediavelmente, pois que todas elas, elas, essas criaturas pançudas com virgíneos aventais, de nada mais precisam que de um olhar libidinoso, mais guloso que sensual, para ficarem grávidas de uma vida vermelha como uma papoila e sonora como uma cornamusa – a vida impoluída e farta dos campos abertos da Flandres.

– Mais uma pedra de gelo, Madame? – Luíza abre os olhos, fixa vagamente a jaleca vermelha e, com precipitação, faz um aceno negativo (Botelho, 1988, p. 20-21).

Luíza não percebe quando fecha os olhos, não destaca ao seu leitor o momento em que se desprende da realidade concreta e adentra a da pintura, de maneira tão voraz. A personagem desenvolve, a partir daquilo que vê na obra de Brueghel, uma narrativa para os indivíduos ali presentes, que perpassam, principalmente, a sexualidade e a fertilidade. Percebemos que a descrição feita por Luíza destes aspectos são centrais para a sua leitura da obra e se encontram em contraste direto com o ambiente que a ronda. Por um lado, a pintura reflete, em certo nível, o lugar que está – circulada de pessoas vivenciando seu próprio processo de embriaguez inicial, a emanção alcóolica está tanto na pintura quanto no contexto ao seu redor. Por outro lado, percebemos que, na obra de Brueghel, o álcool aparece como parte do movimento de festejo, extrapolando o consumo controlado, visualizado na realidade concreta de Luíza.

Deste modo, há uma contraposição entre a pintura e a realidade. Luíza, por sua vez, parece tão externa à obra, mas, de algum modo, ao mesmo tempo se mostra tão conectada com ela. A arte bruegheliana desperta em Luíza uma excitação que a realidade não é capaz de realizar, levando-o a pintar um quadro próprio em sua mente, que tem a luxúria e sensualidade como parte central. Esta, por sua vez, não aparece como algo límpido ou imaculado, tampouco demonizado – a sexualidade aparece sem discriminação ou pudores, destacando a fertilidade e o libidinoso, mas, principalmente, é tratado como o encaminhar natural e despido de modéstia. Percebemos, também, no decorrer da leitura da obra, que a exploração da sexualidade retoma e contribui para diversos encaminhares da narrativa. Acreditamos que este acesso a Brueghel estabeleça um espaço propício para a conexão de Luíza com experiências sexuais passadas e, também, para atitudes futuras – tal qual o envolvimento com Diogo Raposo e, posteriormente, com Pepe.

Ao observarmos as obras de Brueghel, percebemos como traço mais marcante de seu labor reside na representação do cotidiano, na expressão dos sujeitos em sua naturalidade, mas também na exploração de atitudes puramente humanas, muitas vezes repreendida pela sociedade, especialmente a ocidental (o excesso de álcool) ou, ao menos, não apreciados pela lógica moderna (o ócio). Estando Luíza inserida neste ambiente de modernidade e diante de um espaço que apresenta certas noções e determinismos sociais, visualizamos seu contato com Brueghel como uma ponte para o reconhecimento de certas amarras coletivas.

Luíza se insere na burguesia portuguesa, por meio da família – quando vivos – mas especialmente por meio do casamento com Rui, que lhe garante uma posição de vida confortável. Assim como, também, lhe insere em um espaço de hipervigilância social, especialmente diante do recorte de gênero, em uma sociedade alicerçada pelos valores patriarcais, que determina o seu espaço social e a maneira como age enquanto mulher. Percebemos, em Luíza, o mesmo tédio da Luísa de Eça de Queirós ou da Madame Bovary de Flaubert, e ela mesma assim coloca quando, sozinha no quarto, aguardando o marido chegar de uma das atividades do congresso, afirma que “o corpo reclamava-me actividade e foi por isso, e por nenhum outro motivo, que peguei no telefone sem conhecer para o gesto qualquer objectivo” (Botelho, 1988, p. 14).

Os gestos automatizados, a falta de cor com que percebe a vida e o corpo reclamando a ocupação de tempo aparecem ao leitor como o traçado do desconforto de Luíza e de sua falta de interesse pela vida. Usa o telefone para pedir um chá e, logo após, se arrepende pois, se recorda que não a apetece – demonstrando, desta forma, a desconexão que sente consigo mesma

que, por sua vez, é fomentada pelo tédio da posição que assume. E, em meio a esse tédio, busca uma fuga na sua imaginação:

[...] apanhei o gosto da investigação sistemática e, como corolário, comecei destemidamente a carregar todos os botões, à espera de que de um deles me saísse um gênio de Aladino, embora eu preferisse para todos os efeitos que, sobre a carpete, saltando da janela, surgisse o Thyl aventureiro e folgazão, a arrebatá-lo ao mundo enfasiado para me levar em improvisada garupa a ver sua terra, o solo que ele beijaria como se beija a mulher amada (Ah! estas leituras, estas leituras!) (Botelho, 1988, p. 14).

Luíza cita Thyl, personagem da obra épica *A lenda de Ulenspiegel*, do autor belga Charles de Coster (1827-1879), considerada uma ode ao espírito popular, sendo baseado no protagonista de um folhetim alemão publicado em meados de 1500, que, por sua vez, foi elaborado a partir do personagem folclórico alemão – até onde se sabe. Percebemos que, mais uma vez, Luíza traz uma referência belga na figura de Charles de Coster e de sua obra, que tem a Bélgica como parte da construção narrativa. Sua familiaridade com os artistas belgas pode ser vista como uma influência materna, levando em consideração a naturalidade de sua falecida mãe, mas, mais que isso, podemos considerar como um espaço de vínculo afetivo e genético com sua figura materna.

Destacamos, porém, o fato da elaboração feita por Luíza, que, trazendo a literatura para o centro, destaca na realidade a sua ávida vontade de uma movimentação, de uma aventura. O tédio que vivencia no quarto de hotel desperta-a para a consciência da necessidade de movimento, revelando a passividade de sua atual realidade e, principalmente, expondo a solidão que sente, que fica perceptível quando diz, logo após refletir sobre o pedido pelo chá o tocar do telefone: “Saltei ao toque do telefone: embora não fosse a aventura, sempre era uma voz” (Botelho, 1988, p. 15). Percebemos, portanto, que existe um sentimento de desilusão com a própria vida – que se apresenta na forma de tédio e solidão. A referida personagem busca por sentido aguarda algo que a modifique, que a retire desse estado de apatia que demonstra sentir, mesmo que seja apenas uma voz.

Brueghel, dessa forma, pode ser visualizado justamente como essa voz desejada. Uma que, diferentemente da que estava do outro lado do telefone, não necessariamente fala ao ouvido de todos, mas se comunica com Luíza. E ela, por sua vez, escuta. A supracitada personagem se conecta com a obra do pintor pois, esta desperta em si aspectos, primeiramente, sensoriais – “ele perturba-me” (Botelho, 1988, p. 20), afirma sobre a figura, em *A terra da Cocanha*, mas que não se restringem a estes. Nesse sentido, Dewey (2002, p. 76) afirma que:

[...] toda arte envolve órgãos físicos, como o olho e a mão, o ouvido e a voz e, no entanto, ela ultrapassa as meras competências técnicas que estes órgãos exigem. Ela envolve uma ideia, um pensamento, uma interpretação espiritual das coisas e, no entanto, apesar disto é mais do que qualquer uma destas ideias por si só. Consiste numa união entre o pensamento e o instrumento de expressão (Dewey, 2002, p. 76).

O contato com a arte faz, deste modo, unir o processo de reflexão e da expressão, possibilitando a elaboração e a reelaboração de algo, a partir da leitura feita da obra de arte. Quando avaliamos o processo de experientiação estética da arte, compreendemos que, primariamente, é necessário assumir uma determinada atitude que, inevitavelmente, desencadeará uma reação e uma possível mudança da nossa percepção. Este não é um processo necessariamente consciente ou que carrega consigo uma intencionalidade clara, mas que se estabelece a partir de um movimento de abertura – à obra, ao mundo e ao mundo da obra. É, portanto, possível afirmar que:

A atitude estética é uma atitude desinteressada, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento “em si”, naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele produz em mim, na minha percepção, no meu sentimento (Pereira, 2012, p. 114).

Deste modo, o contato perante a arte, a fim de experienciá-la, necessita de uma certa vulnerabilidade para que a produção de efeito aconteça. Muitas vezes, o sujeito busca explicações, compreender alguma mensagem ou intencionalidade. Porém o processo de experientiação estética da arte busca, principalmente a contemplação ativa, a compreensão de que sentimento a experiência do contato produz no sujeito. Deixa-se de lado, portanto, o juízo de valor puro, priorizando o acontecimento do encontro.

É necessário, portanto, estar disponível para relacionar-se com o artístico e assim estava Luíza. Diante de uma realidade na qual se sente tão deslocada, encontra, na arte, um espaço de refúgio, sendo este tão intranquilo quanto sua realidade. A obra de Brueghel “perturba-a”, seu julgamento não está voltado para a construção formal da pintura, seu foco está na produção de sentimentos, ocasionados a partir do contato, e na elaboração de sentidos advindas do encontro. Cria-se uma relação que não era, antes, existente – entre ela e a pintura de Brueghel. Afinal, como especifica Danto (2006, p. 197):

As experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingentes em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões.

Ou seja, o processo que compõe a experiência estética da arte não é algo que se faz possível prever o momento de acontecimento – de fato, podemos dizer que, talvez, Luíza possa ter tido contatos diversos com as pinturas de Brueghel, levando em consideração que era admirado pelos seus pais, especialmente sua mãe, ou com outras obras de outros pintores e, até mesmo, objetos de arte distintos. É, portanto, um processo que acontece em um momento propício, uma “abertura”, como afirma Dewey (2010), que, neste caso, podemos dizer se o sentimento desolador de infelicidade que ronda a vida de Luíza e a faz querer modificar sua realidade.

Percebemos a ocorrência do acontecimento pela maneira como Luíza desenvolve seus pensamentos diante a obra, não sendo voltada meramente para o processo descritivo, é, na realidade, extremamente sensível e perpassa as suas sensações enquanto transborda para sua própria realidade. A personagem lê o seu entorno a partir do quadro, como se as fronteiras entre o real e a pintura se estreitassem, indo além de um processo descritivo ou apenas observador da imagem: há um processo de fruição vivenciado por Luíza que constrói e estabelece sua relação com a produção artística e, por sua vez, alimenta sua relação íntima com as obras de Pieter Bruegel:

O trio fecha-se num círculo de poufs, um tanto recuado, e Luíza pressente à sua volta uma zona desimpedida. Estou só, novamente só, mas advinho um próximo assalto de demónios tentadores. Subtis. Subversivos. Sinto que me afloram as pernas com narizes sedosos. Mas serão realmente demónios? Responde-me tu, Brueghel: podemos sentir no corpo os cheiros e as cores, mesmo no corpo, como se fôssemos só corpo e só por ele as coisas nos penetrassem? Osmose... (Botelho, 1988, p. 23).

A personagem, dessa forma, passa a evocar Brueghel para elucidar questões que se elaboram no campo concreto, chamando-o a participar de seu processo reflexivo e crítico. O pintor, portanto, transcende a posição de autor de suas obras e passa a representar, para Luíza, uma espécie de espaço que ela pode acessar para revisitar o seu entorno a partir dele. O contato com a obra de Brueghel, deste modo, propicia esse acesso não só ao universo de sua pintura e as associações possíveis feitas ao presente, mas ao próprio artista, que deixa uma posição completamente sacralizada e é colocado, por Luíza, no centro de suas inquietações e reflexões. É uma experiência que se torna sensorial e epifânica para Luíza, já que, ao observar a obra, descreve-a, mas, também, vivencia sensações vitais causadas por ela, como diz, mais a frente, “Aquele quadro fez-me fome” (Botelho, 1988, p. 28).

Nesse sentido, Hans Robert Jauss (1979, p. 46) afirma que:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

Há, portanto, uma certa transposição entre a obra de arte e a personagem, a partir de seu encontro sensível com o objeto estético. Este processo resulta, portanto, na produção de sentidos, da elaboração do mundo real a partir do mundo artístico. A experiência com a obra de Pieter Brueghel desperta em Luíza o processo de fruição descrita por Jauss (1979), o qual se demonstra na maneira como a referida personagem constrói a sua própria relação com o mundo, com as pessoas ao seu redor e, também, consigo mesma, a partir desse seu primeiro contato com as pinturas de Brueghel descrito na obra de Botelho.

A personagem, diante do arrebatamento causado pela pintura, cria, portanto, todo um universo dentro da pintura, se perguntando quem seriam essas pessoas, que vidas viveriam ou o que fariam depois que saíssem da cena apresentada, evidenciando, também, a sua própria perspectiva de realidade, lendo o seu redor a partir da obra do pintor, traçando um contraste que é, antes de tudo, uma forma de questionar a conduta social daqueles a sua volta:

– [...] Eu ia contar ao Rui... Onde ele está?

– Olhe, está ali encostado ao bar.

Que abismo entre ele e o gorducho concupiscente e rapioqueiro, no quadro mais acima! Que faria Brueghel do meu Bigodes, todo presumido de seriedade, de copo na mão e ouvido atento aos propósitos serenos e meditados de um senhor de cabelos brancos! O meu menino crescido! Que faria Brueghel daquela ausência de colorido, daquela falta de relevo, daquela exacta medida e perfeito compromisso? Menino bem comportado, que os diabos privaram de tentações e de paixões – o meu amado Bigodes! Vá, ergue a cabeça e pensa numa loucura! Despe com a imaginação a camponesa farta e morde-lhe os leitosos seios até sentires na boca um arrepiante gosto de algas esmagadas (Botelho, 1988, p. 25).

Luíza destaca, portanto, a partir da figura de seu marido, essa realidade de aparências vivenciadas em seu meio. Quando olha para Rui, percebe que ele se encaixa perfeitamente naquilo que se espera dele – sem relevo, Luíza afirma, seu marido se torna, aos seus olhos, uma pessoa unidimensional, completamente comprometido em exercer com perfeição o seu papel de médico bem relacionado. O que faria, então, Brueghel de seu marido? Que tipo de história poderia dar a ele já que, diferentemente de Rui, “A gente de Brueghel ostenta com desfaçatez a sua vocação primária para o vício incorrupto, tanto quanto para um casto e regozijado amor à terra pródiga [...]” (Botelho, 1988, p. 20).

O contraste entre a obra do pintor e a realidade que a cerca parece incomodá-la, fazendo-a buscar, cada vez mais, desvincular-se desse mundo palpável, afastar-se do ideal que esperam

de si. Segue-se, portanto, para uma faceta de Luíza que os presentes desconhecem: aquela que vivencia de certos excessos, seja pela bebida, pelo fumo, pela dança ou pelo falar exacerbado. Percebem-se, portanto, esses momentos de ruptura da figura de Luíza pelo olhar de seus companheiros:

- [...] Apetece-me babar-me de carne succulenta e de enchidos picantes. Com uma grande caneca de cerveja.
- Uma caneca de cerveja? Foi o que você disse? Julguei que não gostasse de cerveja. E julguei que fosse um pisco a comer.
- Depende. (Botelho, 1988, p. 28).

Ou, mais a frente, quando, após dançar com Gonçalo, Rui revela que Luíza não costuma dançar com o entusiasmo que mostrou nessa ocasião:

- Vocês dois, anh! Pareciam colados! Não conhecia essa tendência, Luíza! Acha que o meu marido dança bem? Eu, não! Mas consigo talvez seja diferente, nunca se sabe! Sentes-te bem, Gonçalo?
- Sinto-me bem, obrigado.
- Sabe, Elvira, a Luíza até nem gosta de dançar.
- Não, realmente? Quem diria?! Você não gosta de dançar, Luíza?
- Depende. (Botelho, 1988, p. 57).

Evidencia-se, portanto, que Luíza está vivenciando algumas rupturas com seus antigos padrões, de forma consciente ou inconsciente, busca compreender-se para além daquilo que vinha representando, durante a maior parte da sua vida. Quando questionada sobre os seus comportamentos, que parecem distinguir daqueles que vinha apresentando anteriormente e que caracterizam o imaginário que seus pares construíram diante da sua figura, Luíza responde, em ambos os casos, que “depende”. Este se mostra como o marcador de uma mudança em curso, a personagem ainda não se reconhece, completamente, mediante seu próprio comportamento ou a possibilidade de uma nova forma de reagir, diante das circunstâncias que lhe são apresentadas.

Essa ruptura, portanto, não parece ainda bem estabelecida, mas, de fato, podemos encarar como um processo que se inicia, a partir do contato catártico com a obra do pintor flamengo. Esse primeiro contato com Brueghel parece, portanto, revelar para si o prazer de ir de encontro com o sentimento de domesticação que ela vê em Rui, mas que vê, também, em si mesma. Deste modo, as pinturas de Brueghel se revelam como uma forma de reconhecimento de possibilidades outras, tendo sido visualizadas no “depende” de Luíza, que indica uma nova perspectiva de alternativas, e também como uma maneira de compreender algumas de suas limitações como um processo de dominação silenciosa, a partir das dinâmicas sociais do meio em que se insere.

Como apontado por Dewey (2010), episódios e ações simples e cotidianas do sujeito podem acontecer, em algum momento ou de uma determinada forma, tornando-se experiências valiosas, capazes de potencializarem transformações da vida do ser humano. Isso acontece pois até mesmo nos momentos mais banais, que podem articular um processo de transformação da ótica do sujeito, permitindo-o ver o mundo a sua volta de uma maneira mais ampla e, enfim, transformá-lo. Quando pensamos no contato com o objeto artístico, conseguimos colocá-lo na categoria de episódios que não necessariamente serão transformadores. Porém, percebemos que, para Luíza, a leitura que desenvolve das pinturas de Brueghel e a maneira como se propõe a observar o mundo, a partir de uma ótica modificada pelo contato com as pinturas do referido artista, resultam em um processo revisional de si mesma e do seu entorno.

Neste sentido, percebemos que o olhar de Luíza se amplia, permitindo-lhe reconhecer que a maneira como vem agindo perante o mundo nada mais é que a representação das normativas sociais. Reconhecer-se diante das dinâmicas que direcionam as sociedades ocidentais – sejam elas de gênero ou de classe – aflora aquilo que, mesmo presente em seu âmago, tem sido mantido silenciado e escanteado. O contato com a pintura de Brueghel permite constatar em si a mesma domesticação que enxerga no marido, mas, também, desperta-a para uma tentativa de rompimento com o adestramento que ela agora visualiza em suas atitudes, enquanto deixa transbordar suas vontades que rompem com a predeterminação tradicional.

Observamos isso de forma mais concreta no decorrer da narrativa, especialmente a partir da segunda pintura de Brueghel com que Luíza entra em contato, sendo esta a obra *A mulher louca* (1563), a única que a personagem realmente faz referência nominal, ao invés de descrevê-la, como as outras. Após sonhar com Brueghel, Luíza resolve viajar para Antuérpia, para visitar o museu que expõe as obras do pintor e lá encontra a figura da *Dulle Griet*, também conhecida como *Mad Mag*, persona que dá o nome à tela.

Esta é uma pintura muito famosa de Brueghel que remete ao folclore flamengo, onde uma camponesa lidera um exército de mulheres ao inferno. Foi, posteriormente, utilizado como uma forma de depreciação para mulheres briguentas ou mal-humoradas, e, também, para aquelas que não se enquadrassem nos modelos de feminilidade. Rose-Marie e Rainer Hagen (1995, p. 39) afirmam que Brueghel a representa como a “encarnação do espírito combativo e da avidez desenfreada sendo impossível determinar se Margarida, a Louca, quer pôr os seus bens em segurança ou se quer partir à conquista do Inferno”.

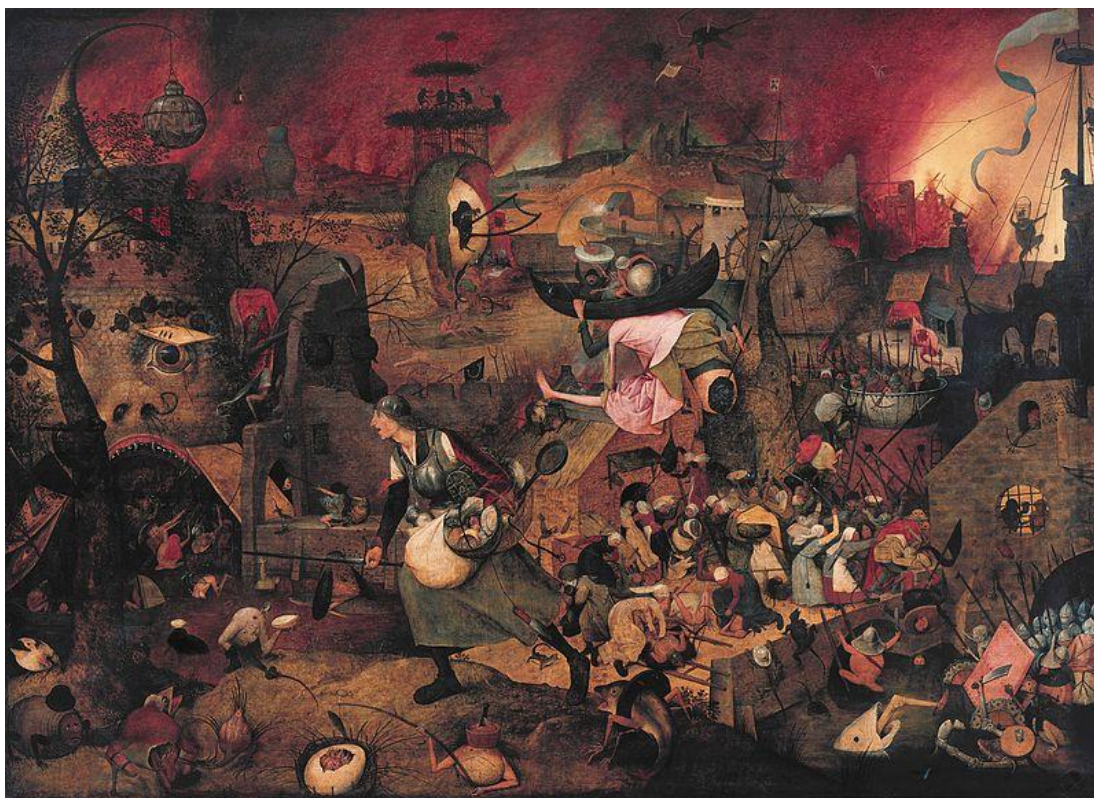


Figura 2 - A Mulher Louca [*Mad Meg / Dulle Griet*], 1563, Pieter Bruegel, *The Elder*

Neste contexto, a *Dulle Griet* aparece no canto inferior à esquerda, encaminhando-se para a porta do inferno, enquanto suas companheiras saqueiam a cidade para, enfim, segui-la. Para Luíza, a pintura lhe tira o eixo, observá-la a deixa inquieta e sonhadora:

Aqui tudo é transparente e límpido. Não fora esta Dulle Griet na minha frente, eu sucumbiria a uma sedativa envolvência e adormeceria refastelada num sono sem história. Mas há a Dulle Griet. Sentada à sua frente, vou monologando a longa-longa da minha confusão, à espera que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios (Botelho, 1988, p. 37).

A explanação de Luíza sobre a obra demonstra sua inquietação, diante de um espaço onde se encontra em certa tranquilidade, a presença da pintura inquieta-a. Neste sentido, a pintura funciona como um *locus* propício para que Luíza teça algumas realizações críticas sobre sua própria realidade. A *Dulle Griet* representa aquilo que tem de mais profundo em seu âmago, essa agitação que não lhe permite descansar em sua própria realidade, que a faz questionar suas escolhas e se desconectar com o mundo à sua volta. Essa ação sedativa, a qual Luíza afirma que

sucumbiria se não fosse pela *Dulle Griet*, representa o silenciamento dos seus próprios anseios e vontades, que seria possível de acontecer se não existisse, dentro dela, essa força que carrega a *Dulle Griet*, de ir ao encontro daquilo que procura, enquanto atravessa as convenções pré-determinadas.

Sua figura representa o apelo pela transgressão, que se espelha nas vontades de Luíza. Em seu sonho, Luíza assume o papel de modelo para que Brueghel possa pintar a *Dulle Griet*, essa figura que é, como já dito, tão disruptiva, de acordo com o folclore flamengo. Deste modo, o ato de utilizar Luíza como musa para a construção da obra artística, especificamente, ao colocá-la como a representação da *Dulle Griet* demonstra, justamente, a ruptura de Luíza – ou, ao menos, seu desejo de desvinculação – com o convencional, que, para ela, está ligado fortemente à sua figura de “uma digna esposa de um digno pediatra participante num congresso” (Botelho, 1988, p. 61).

Neste sentido, o sonho estimula na referida personagem o desejo de aproximar-se ainda mais das obras do pintor flamengo, o que resulta em sua visita ao museu em Antuérpia, onde a pintura da *Dulle Griet* está em exibição – a pintura real, não mais o seu sonho. O movimento feito pela personagem, portanto, é de busca do material original. O encontro de Luíza acontece, primeiramente, com a reprodução do *A terra da Cocanha* no bar, desperta algo que ela não compreende, mas que a faz sonhar com o pintor, o ambiente retratado, em suas obras, e as figuras que fazem parte dela. Essa inquietação leva-a para Antuérpia, movida pela necessidade de visualizar a produção original, ter contato com o material tocado pelas mãos de Brueghel séculos antes e que, agora, pode ser visto diante de seus olhos.

Essa busca pelo original é uma necessidade de acesso à produção verídica do pintor, levando em consideração que a reprodução já movimentou em si uma reação: em uma espécie de gradação, a busca pelo material original parece uma forma de ir ao encontro da resposta para uma inconsciente pergunta acerca do efeito que a tela realmente pintada por Brueghel poderia causar. Como visto anteriormente, Luíza visualiza em si mesma a potência que carrega a figura da obra bruegheliana e percebe-se inquieta diante dessa sensação que reverbera por si e que ela, talvez, não entenda completamente, já que fica a “espera que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios” (Botelho, 1988, p. 37). Desta maneira, o contato com as obras de Brueghel faz com que a percepção que Luíza tem de si transborde, se tornando cada vez mais complexa, como Dewey (2010) afirma que deve acontecer no processo de experiencição. Luíza toma a obra de Brueghel para si, se reconhecendo nela e enxergando-a em si, ampliando a sua percepção de mundo e, também, acerca de si mesma:

- Ó Rui, por que é que a sua mulher está sempre tão calada?
- Pergunte-lhe você, Elvira.
- Ora! Porque é discreta e bem comportada! Aquilo que você não é, nunca foi e...
- ... e nunca serei, descanse!
- Não sou discreta, nem bem comportada (Botelho, 1988, p. 50).

Mais uma vez, Luíza desafia a percepção de seus pares sobre si. Não se considera discreta ou bem-comportada, mas essa noção se constrói justamente a partir da visualização dos outros acerca de si, demonstrando que ela não se mostra em completude e não expressa aquilo que acredita que seja sua autêntica identidade. Deste modo, colocando-se em xeque e desafiando os olhares dos outros, Luíza resgata a memória de Brueghel, colocando-o no centro, e evidenciando o poder, que acredita que o pintor tem de representá-la. Ele é, portanto, anunciado como o objeto de suas divagações:

- Divaga? E com o quê? Ou com quem?
- Rubens decerto. Hi-hi.
- Brueghel.
- Isso! Foi com Brueghel que sonhastes, não foi?
- Foi.
- Você sonhou com Brueghel, Luíza? Que maravilha! Ele próprio ou...
- Ele próprio. Falei com ele.
- Que giro! E que lhe disse?
- Assuntos de família.
- Que giro! E depois? Que assuntos?
- Bem... não sei se deva...
- Deve, deve!
- É que o meu pai tinha morrido empalado, acusado de heresia. Ele era amigo de Damião de Góis, tinha estado com ele em Lovaina. O meu pai estudou em Lovaina, foi lá que conheceu a minha mãe. Então eu bebi uma poção venenosa, mas não morri. Quando voltei a mim, o Brueghel disse que me deixassem em paz, pegou nos pinceis e pintou a Dulle Griet (Botelho, 1988, p. 50-51).

Percebemos a mescla que Luíza faz de seu sonho com a realidade, alegando que o homem que foi morto pelos pares era, na realidade, seu pai. Destacamos, também, a expressão utilizada por Luíza para descrever a natureza do sonho – “Assuntos de família” – aponta a aproximação que sente com Brueghel (em certos momentos, inclusive, apontando que ele seria um antepassado seu). Existe, portanto, uma busca por apresentar-se ao mundo de uma forma mais sincera e, para isso, a referida personagem se volta ao princípio, aos seus antepassados, à sua gênese como sujeito – Luíza retoma o passado para revelar-se a si mesma. Neste caso, Brueghel seria essa ponte entre o passado e o presente, é por meio do pintor que ela encontra essa ligação entre si e seu passado, especialmente a seus progenitores, os quais perdeu tão cedo.

Conseguimos visualizar, portanto, que a pintura de Brueghel se apresenta para Luíza a partir de sua própria realidade e a leitura feita por ela apenas evidencia aspectos que ela já tinha

dentro de si e, talvez, ainda não percebesse como os alcançar. A maneira como a personagem toma a pintura para si, em seu processo de leitura interpretativa, só é possível da forma como acontece porque ela tem a abertura para que aconteça, afinal:

é que o objeto estético ganhe em estar frente a essa pluralidade de interpretações que se ligam a ele: ele se enriquece à medida que a obra encontra um público mais vasto e uma significação mais diversificada. Tudo se passa como se o objeto estético se metamorfoseasse (Dufrenne, 1973, p. 65).

Neste caso, vemos que é, por conta de Luíza, de sua bagagem pessoal, de suas memórias coletiva e individual – das quais trataremos com maior profundidade na seção posterior – que a obra de Brueghel desenvolve um sentido próprio, único. A significação elaborada pela referida personagem se utiliza dos recursos que a pintura já carrega consigo, mas acrescenta uma camada de pessoalidade, a partir do momento que, com ela, entra em contato e estabelece uma rede de significações que tem por base sua própria percepção de mundo. Percebemos isso, por exemplo, quando Luíza entra em contato com a obra *Os mendigos* (1568) e apresenta sua leitura relacionando-a com o falecimento dos pais:

Estás a ver, Brueghel? Lá volto eu aos teus estropiados. Aos teus mendigos sem pernas. A gangrena faz deles essas metades de gente caminhar sobre cotos encardidos de suor e sujidade. A árvore, ao lado, é a sugestão para enforcandos, libertação fantochada, acaba-se o carnaval da miséria, enchapelada de mintras e de penicos coloridos. A árvore no caminho d'eles, numa estrada de lama, a caminho do Porto, eles, que eram inteiros – cabeça, tronco e membros! Ei-los subitamente irreconhecíveis, o peito colado às costas, uma pastelada de nervos, músculos triturados e ossos fasquiados! Não, Brueghel, nunca vi um corno desabrochado numa cabeça de gaivota, mas imagino bem um banho de sangue com farripas de cabelos no lodo das cores decompostas! Lá ficaram esmagados todos os belos pensamentos sobre Damião de Góis, porventura os amores ocultos, os segredos irrevelados de uma vida inteira! Meus miseráveis pais! (Botelho, 1988, p. 48).

A leitura feita pela personagem principal está inerentemente ligada a sua experiência pessoal. A pintura movimenta e seleciona suas memórias e traz à tona uma experiência vivida.



Figura 3 - Os mendigos/ Os aleijados [The Cripples], 1568, Pieter Bruegel, *The Elder*

Há, deste modo, uma mobilização dupla: a pintura mobiliza as suas experiências, dando uma nova dimensão a elas, deixam de ser apenas lembranças e se tornam uma alegoria, algo que é próximo e, ao mesmo tempo, passível de um afastamento para uma análise mais liberta. Luíza, por sua vez, mobiliza a pintura, dando a ela uma nova significação, aproximando de sua vivência e garantindo a obra de Brueghel também uma dimensão nova de interpretação – aquela que advém da relação que faz, em meio a sua interpretação. Por outro lado, esse contato transforma sua percepção, tornando-a mais ampla e complexa, no sentido de ampliação da noção que desenvolve acerca de seu entorno. Há, portanto, um movimento que envolve essa relação entre sujeito-obra de arte, que expande tanto a significação da obra, quanto a experiência do sujeito.

Quando se conecta pela primeira vez com a obra de Brueghel, por exemplo, Luíza destaca a vocação ao vício incorrupto vivenciado pelas personagens das pinturas brueghelianas

(Botelho, 1988, p. 20), considera que vivem em outras galáxias ou dimensões. Podemos, deste modo, perceber uma tendência a visualizar a normalização e o caráter honrado dos vícios e da desmoralização como afastados da realidade terrena, nos revelando a percepção de Luíza acerca dos desvios morais. Quando, um pouco mais tarde, após o sonho com Brueghel, afirma não ser nem discreta e nem bem-comportada (Botelho, 1988, p. 50), o qual é colocado em dúvida pelos seus pares, é a amostragem do sentimento da necessidade que Luíza carrega de modificar a maneira como é vista e, diante disso, a maneira como publicamente se comporta. Conseguimos, deste modo, visualizar uma Luíza em um estado ativo de necessidade de mudança, ou, pelo menos, de reavaliação – demarcado pelo “depende” (Botelho, 1988, p. 28 e 57), que sinaliza uma mudança em curso.

Luíza, a partir desse seu contato com Brueghel, passa a enxergar e encarar as coisas de uma maneira que é muito pessoal, sempre muito introspectiva, reflexiva e sonhadora, o que, em certo nível, incomoda as pessoas a sua volta, especialmente seu primeiro marido, Rui. No dia de sua visita ao museu, em Antuérpia, o casal, novamente, sai com os amigos à noite. Enquanto no primeiro dia vemos uma Luíza um pouco mais introspectiva, observando a reprodução da *Terra da Cocanha* e analisando seus pares, no segundo dia, percebemos que Luíza assume uma atitude mais expansiva, mesmo com as tentativas de silenciamento do marido. O que podemos, também, considerar como evidências dessa sua mudança em curso.

Quando conta sobre seu sonho com Brueghel ao marido e ao casal de amigos, revelando a eles que, em seu sonho, ela era utilizada como modelo para a pintura, seus pares reagem em tom de comicidade, como se o que dissesse fosse uma disparidade e, que não fosse coerente por conta da percepção que eles têm acerca da referida personagem:

[...] Quando voltei a mim o Brueghel disse que me deixassem em paz, pegou nos pinceis e pintou a Dulle Griet.
 – Que disparate! Que é isso da... nem sei dizer!
 – Não leve Luíza a sério, Gonçalo! Isso é um quadro de Brueghel, a Luíza herdou do pai... ou foi da mãe? uma paixão pelo Brueghel!
 – Por que não há de levar-me a sério? No meu sonho, fui eu quem serviu de modelo.
 – Desculpa, minha querida, mas nunca estaríamos casados se te parecesses com ela!
 – Hi-Hi!
 – Ela tem um bocadinho da minha alma. Somos cô-animés, se assim me posso exprimir. (Botelho, 1988, p. 51).

Percebe-se uma desvinculação entre a imagem que os demais têm de Luíza e aquela que ela visualiza de si própria – o contraste entre a projeção feita por aquilo que ela compreende de si e a forma como os outros a compreendem. Luíza parece não mostrar ao mundo a forma como se percebe, talvez por suas transgressões às normas sociais impostas – como a vivência do

adultério – sejam experiências vividas em segredo ou por meio das suas divagações, processos mais internos que externos. “Não sou discreta, nem bem comportada” (Botelho, 1988, p. 50), ela diz ao casal de amigos, fala que é assegurada por Rui, seu marido, que concorda com Luíza e, por fim, afirma: “Creio que divaga, tem esse costume” (Botelho, 1988, p. 50).

Neste caso, mesmo que seja perceptível uma certa vontade de ouvi-la falar, há uma ironia nas respostas daqueles que a escutam. Reagem às falas de Luíza como se estivessem em meio a uma grande distração, alguém a qual não se precise levar completamente a sério ou literalmente. Enquanto isso, percebemos que a posição de Luíza é de encarar aquilo que diz como verdade – ela fala aquilo que sente e suas percepções acerca dos tópicos que traz à conversa. Deste modo, é quase como se a fizesse parte de uma realidade distinta à daqueles que a cercam, não participando por completo daquele espaço em que transita, estando, na maior parte das vezes, absorta demais em suas próprias divagações, mesmo que esteja em diálogo com os outros:

- Não te esforces, minha querida! Falas poucas vezes, mas, quando falas...
- Rui, deixe falar a Luíza! Gosto de a ouvir, é sensata.
- Isso é piada?
- Nem de longe! Continue Luíza.
- É difícil lembrar-me! Eu também sou um bocado tonta com as palavras... até estou a pensar em escrever um livro... um exatório para este meu gosto pelas palavras! Barroco, diria o meu pai, que apreciava o rigor, o discurso económico... mas, ao mesmo tempo, a beleza formal...
- Bem, bem, e esses exemplos de frases ocas?
- Vá lá, já que insistem... Uma coisa neste género, por exemplo: “Proust? A psique atormentada numa extroversão de décadas aparentemente inoperantes, porém catalisadoras de fenómenos e transportando um lastro de génio, que já era antes de ser.” Ou ainda...
- Chega!
- Hi-hi! Não chega nada! [...]
- Deixe a sua mulher falar. Ou tem medo? Ah os homens! Aposto que, em toda essa trapalhada, havia um homem metido!
- Creio que sim, creio que, na vida de cada mulher, há sempre um homem que lhe faculte os subsídios para um suicídiozinho... Podem rir, que eu não me importo! Um suicídiozinho! Uma explosão! (Botelho, 1988, p. 52-53).

Percebemos que há uma insistência coletiva para que Luíza fale, o que se orienta à ideia pré-estabelecida de seus pares de que ela não costuma se expressar com frequência. Conseguimos visualizar este contraste quando comparamos as interações da referida personagem antes e depois de seu encontro com Brueghel. Na ocasião do primeiro contato de Luíza com a reprodução de *A Terra da Cocanha*, percebemos que ela se mantém mais afastada, reservada – “Subitamente vejo-me só na semi-obscuridade do bar. [...] Sinto-me sozinha e amo-me neste isolamento”, ou, quando diz, “Estou só, novamente só, mas adivinho um próximo assalto de demónios tentadores” (Botelho, 1988, p. 23) – e prefere que assim seja. Considera

incômoda a presença dos demais e prefere perder-se em seus próprios devaneios, mesmo que, de tempos em tempos, dialogue com seus pares, ela parece ser engolida pelo burburinho dos demais. Após o sonho e a viagem para Antuérpia, no segundo encontro com o casal de amigos, Luíza praticamente monopoliza a conversa para si, os outros orbitam ao redor daquilo que ela traz, o que causa estranhamento nos demais.

O diálogo, nesse sentido, se volta às divagações que vêm fazendo desde seu primeiro contato com *A Terra da Cocanha* e intensificados com o encontro com a *Dulle Griet*, que tem como foco principal o seu próprio passado – Luíza versa sobre seus pais, sobre a relação de sua mãe com as obras brueghelianas e sobre a brutal morte dos seus progenitores. Simultaneamente, evoca suas próprias vivências pretéritas, Pepe, seu namorado da adolescência, sua tentativa de suicídio. Parece vir à tona tudo aquilo que ela deixou para trás. Esse acesso demonstra um processo de conexão consigo mesma, o retorno ao passado é uma busca pela elucidação de seu drama existencial. Acreditamos, deste modo, que esse movimento de resgate se dá, especialmente, pela mobilização que advém desse contato catártico, como se Luíza fosse, aos poucos, despertando para a realidade física e não mais mental. Observemos os trechos abaixo:

Responde-me tu, Brueghel: podemos sentir no corpo os cheiros e as cores, mesmo no corpo, como se fôssemos só corpo e só por ele as coisas nos penetrassem? Osmose... (Botelho, 1988, p. 23)

Sinto-me corpo e talvez me apeteça. Afofada em veludo carmesim, muito macio. Saio para a noite de verão no meio da seara, e o homem da barba ruiva ensina-me o caminho. Amanhã, à luz do dia, ficarás no meu quadro aqui. Qual a côr da tranquilidade? Do oiro ao azul, com os bons malvas intermédios, sem esquecer os arrebatamentos esporádicos de uns rubros consequentes do sol. Qual é a côr do bem-estar? Pureza? Para quê, a pureza? Há muito que o meu rosto perdeu aquela geometria arredondada, própria da juventude inexperiente, expectante e pressumida... Para quê, a pureza? Não sou ceifeira em quadro de Brueghel, estou apenas nos braços impuros de um homem qualquer, que não é um homem qualquer: é... foi marido da Constança. Sinto-me corpo, sim. (Botelho, 1988, p. 57).

Percebemos, também, o traçado dessa mudança que vem vivenciando Luíza a partir da maneira como percebe e orienta suas sensações e percepções mais abstratas. Logo após o contato com *A terra da cocanha*, Luíza se pergunta se é possível passar por uma experiência sinestésica, mas aponta que, para isso, seja necessário transcender sua posição corpórea. Mais adiante, enquanto dança com o marido de Elvira – ex-marido de Constança – a referida personagem se visualiza nessa transfiguração, se desprendendo da mente e sendo apenas corpo. Brueghel, “o homem da barba ruiva”, ensina-a o caminho, direciona Luíza a sentir-se corpo e, neste caso, o espaço que encontrou para isso foi nos braços de outro homem.

Podemos estabelecer este momento como uma virada de chave para Luíza que, ao dançar nos braços de outro, se desprende do amontoado confuso da mente, quase que colocando seu próprio autojulgamento em *stand by*. Pode, dessa forma, se desprender de amarras que antes nem ao menos conseguia perceber a existência latente em sua vida. Esse contato com Gonçalo, em si, não a apetece (Botelho, 1988, p. 56), mas essa sensação trazida pelo contato com ele, por sua vez, a agrada. Não só isso como também evoca a imagem de Pepe, seu primeiro namorado:

[...] pois no meio desta noite desbotada que nos transforma em morcegos temerosos da claridade directa, surge-me em esboço o Pepe, a retorcer-se de ritmo, todo empastado em suor, as mãos pegajosas e quentes (mãos tão hábeis!) o tronco atlético adivinhado sob a camisa ensopada, aberta, a descolorida penugem colada ao peito... Estou cansada, Pepe! Não sejas parva, nem para isto serves! Tanto sinto o corpo que deixo de o sentir, e sou apenas uma confusão impalpável de arco-íris esborratado a mergulhar na lava suja de um vulcão. Afundo-me na lava e quase asfixio, oiço gritos que não são meus e nem por mim, constituem porventura um ritual de imolação, ou talvez provenham zumbis soterrados, ao acordarem na efervescência de tantos apelos. É bom ser imolado quando o corpo já não existe, é libertador odiar o pegajoso senhor das trevas e, no entanto, morrer por ele (Botelho, 1988, p. 56).

A lembrança de Pepe surge como um retorno ao sentimento que ele lhe despertava na mocidade, essa transposição entre formas e cores que permite sua desvinculação com a realidade terrena. De fato, a imagem de Pepe parece ligada, inicialmente, a uma sensação de libertação, de certo modo uma salvação, mas que é, ao mesmo tempo, uma perdição. Para Luíza, ele se aproxima das personagens brueghelianas, vive seus prazeres sem ressalvas, é a representação da lascividade. Ele representa, de certo modo, um espaço de fuga e de receios, que se apresenta, inicialmente, como uma memória conturbada, que projeta momentos dos quais ela não só busca não rememorar, mas, principalmente, busca não retornar, pois este retorno evidenciaria o seu desconforto não só com o passado, mas, também, com o presente agonizante.

Torna-se perceptível, no decorrer da obra, que Luíza se sente deslocada na maioria dos espaços que frequenta, desconectada com o seu espaço físico, acaba por se refugiar no mental. Na casa de Flores, por exemplo, sente-se “uma estranha improspectada”, destoando do ambiente cheio de “rendas, brocados, cetins e lamés multicoloridos do mancebo e da donzela rejubilantes” e se pergunta “e o meu orgulho, onde ficou? [...] onde o meu orgulho?” (Botelho, 1988, p. 61). Estando diante de pessoas tão diferentes de si, percebe-se escondida debaixo de seu “clássico tailleur sobre um puro camiseiro de seda [...] e uma maquillage discreta” (Botelho, 1988, p. 61), invisível diante de uma realidade que parece não lhe caber, ao mesmo tempo que se encontra mais semelhante a eles que divergente.

A festa de Flores é, de fato, um momento de virada na história. É nessa ocasião que Luíza é apresentada a Diogo Raposo, seu segundo marido, com quem inicia um relacionamento adúltero enquanto ainda está casada com Rui. Mas é, também, um momento em que Luíza encontra uma realidade distinta da sua, mas que revela seus desejos, sua busca pelo prazer, que lhe é negada diante dos constructos sociais sustentados na sua realidade e relacionamento com Rui. Em determinado momento afirma:

Sonhei com Brueghel, não com Delvaux, mas nenhum deles está errado, eu é que sim. Amo-os ambos, e sinto o calor que desencadeia em partes de mim, indistintamente, quando ergo o copo e o inclino, e é tudo bom, e é tudo alegre, jocoso, jucundo. Esgoto a bebida, mas não largo o olho da cortina de corpos franzinos, e já me sinto toda a vocação de me apaixonar por Simone, puro desejo, afinal, de extravasar para além dos meus domínios taxativos, de todo o determinismo ordenado, de toda a causalidade rigorosa (Botelho, 1988, p. 64).

Luíza, deste modo, busca algo que a permita sentir. O álcool, neste momento, se torna um veículo, permitindo o desprendimento dos “domínios taxativos”, se aproximando d’*A terra da cocanha*, a primeira obra de Brueghel que entra em contato na narrativa e o pontapé de sua experiência. A fome sentida por Luíza, ao entrar em contato com Brueghel é, na realidade, uma fome de vida, de sentir-se viva diante das suas vivências e, para isso, ela acredita precisar desprender-se das amarras sociais.

Porém, ela não o faz, puramente, como uma maneira de questionar diretamente o caráter social da construção de papéis determinantes, mas, principalmente, para questionar a si mesma, sua própria conduta, diante dessas especificações. Ela busca pelo sentido de sua própria existência, a fim de elucidar os aspectos da vivência terrena, de compreender os seus “demónios”, os traços em si que a incomodam, sendo uma delas sua predisposição a aceitar calada os encaminhamentos sociais:

Todas as abjecções se haviam processado ao arrepio da minha natural predisposição para, não digo reverenciar, sim aceitar resignada aos padrões instituídos e os valores reconhecidos como tais e compartilhados por uma avultada maioria de passivos cidadãos, preguiçosamente convictos, eles como eu, de que tal é ainda a fórmula mais confortável de viver, fora dos rastilhos que nos acendem o poeta maldito e o guerrilheiro fanático, oh! esses nefelibatas iluminados! Reconduzida à pureza original, sou então esposa amantíssima, com agostos românticos à sombra de palmeiras em Ibiza ou Benidorm, a arrulhar com Diogo, praticamente omissa quanto às imaturas experiências triangulares (a caríssima Flores, emergente de uma obscena alegoria sáfica, o fálico Pepe, tão perverso! muito unhas e dentes para sorvos vorazes e requintados beliscões, ó que deleitosa iniciação!)... (Botelho, 1988, p. 99).

O adultério, deste modo, se mostra como um mecanismo, primeiramente, para sentir-se viva, para conseguir abraçar a vida sem ressalvas – como “a gente de Brueghel” – mas é,

também, um caminho que segue na tentativa de suprir seu descontentamento vital. Em ambos os casos em que Luíza trai os maridos, ela sente-se escanteada, negligenciada e presa em uma realidade que não almeja, em uma rotina sufocante. Busca, portanto, no prazer e na avassaladora conexão de corpos e almas, uma forma de se refazer-se e dar um novo rumo a sua existência.

Deste modo, podemos compreender a presença de Brueghel como uma maneira de condução neste encontro de Luíza com ela mesma. As obras do pintor são articuladas pela personagem central e a direcionam em um caminho que é, para ela, tortuoso, compondo, a partir das pinturas, a tela de sua própria vida e atrelando as pinturas a episódios vivenciados, a fim de buscar compreendê-los, através do contato com a arte e, também, compreender a si mesma.

1.3.2 “*Eis o que a intolerância faz dos homens!*” – o sonho como reflexo do mundo e do sujeito

Quando observamos a cultura ocidental, percebemos que o sonho é um tema que já foi tratado por diversos filósofos, escritores e pensadores. Desde a Antiguidade, como podemos visualizar nas obras Platão e em Aristóteles, o sonho sempre foi alvo de questionamento, seja por interesse ou curiosidade sobre a maneira como o processo onírico se constrói, seja por inquietações, na busca de compreender como é possível diferenciar a realidade no período de vigília e no momento do sonho. O incômodo causado pela percepção de que, ao sonharmos, poderíamos estar vivendo uma experiência tão real que parece que estaríamos acordados, presenciamos em René Descartes (1996, p. 259), ao afirmar que, quando analisa o aspecto do sono, “não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é capaz de me persuadir de que estou dormindo.”.

Deste modo, o sonho aparece com uma certa onda de mistério e curiosidade, um aspecto inerente à condição humana que, mesmo sendo muito debatida, as considerações feitas nunca se concluíram realmente. Já quase na virada para o século XX, Sigmund Freud publica, em 1900, o livro *A interpretação dos sonhos*, onde desenvolve suas próprias análises acerca da temática, influenciando diversos movimentos artísticos, como o Expressionismo e o Surrealismo.

Para Freud (1913, p. 108), “Os sonhos são guardiães do sono”, fazendo esta tarefa de modo a representar ou evidenciar os desejos do sujeito, a partir de uma estrutura alucinatória (Martins, 2018, p. 23). Mas, o que podemos afirmar, é que o material do sonho é resultado das próprias experiências do sujeito, resquícios de acontecimentos cotidianos, aspectos do passado e do presente, podendo, até mesmo, projetar-se para alguma ação futura.

Percebemos, portanto, que o sonho apresenta os aspectos que circundam o próprio sujeito, que, de maneira simbólica, são elaboradas durante o período de sono. Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, Luíza, logo após entrar em contato com as obras do referido pintor, sonha com ele. Neste caso, é possível visualizar que o impacto da obra bruegheliana foi tamanho, a ponto de envolvê-la, também, durante o sono. Fica evidente, portanto, o fato de que a obra de Brueghel atinge esferas profundas na vida de Luíza, arrebatando-a e levando-a a reproduzir em sonho a presença do pintor, que é nela tão latente.

Como dito anteriormente, as demarcações de temporalidade e espaço em *Esta noite sonhei com Brueghel* são ambíguas, e cabe ao leitor, com seu olhar atento, ir construindo, juntamente à narrativa, os saltos temporais e mudanças de ambientação. Deste modo, não há demarcação no início do sonho, o que, inicialmente, pode causar uma certa confusão. Luíza inicia o seu sonho descrevendo o seu acompanhante:

É ainda jovem, de beleza apenas pressentida, um tanto rústico, porém sem nada de grosseiro. As próprias mãos, grandes e bem rematada, com fortes dedos aplainados, sugerem vigor, segurança, ternura. A carnação tende para o terroso, mas ainda só como hipótese, por enquanto ainda matiz alterável, ora carmim de apetite satisfeito no nariz saliente, ora gáudio de ripanços sobre a relva fofa do pasto, acentuado em côrnas faces que os anos hão-de amolecer (Botelho, 1988, p. 29).

Descreve, portanto, um homem que, a princípio, não reconhecemos quem é e, até mesmo, nos perguntamos se não seria algum dos homens – como Rui ou Gonçalo – já citados anteriormente. O clima, porém, não se parece com uma ambientação real, conseguimos perceber alguns aspectos que são inerentes ao sonho, possibilitando que a distinção entre ele e a realidade aconteça. Quando Luíza diz, por exemplo: “Estou perto agora, pois que lhe toco a barba, mesmo que não toque” (Botelho, 1988, p. 29), demonstrando que existe um véu que separa o que seria uma interação real, da interação que tem com o homem do sonho.

Percebemos, porém, por alguns indícios – a barba ruiva, o ambiente descrito por Luíza, o fato de tratar-se de um pintor – que, na realidade, este homem ao qual Luíza descreve é Brueghel. É, portanto, a partir desses elementos, possível perceber o aspecto onírico que, neste momento, toma conta da narrativa. Somos, desse modo, levados à camada mais profunda de Luíza, aquela à qual ela tem um acesso menos controlado – ainda que seja ela a porta-voz de seu próprio sonho. O seu companheiro, que já sabemos se tratar de Brueghel, apresenta para Luíza o espaço a sua volta, o lugar onde vive:

Esta é a cidade onde vivo, onde cabem as minhas alegrias e as minhas penas, onde colho o meu desespero para trabalhar com exaltação. Onde habito os homens e suas

angústias e delas me apropriar, porque também são minhas. São belos e tortuosos, os homens. Monstros com almas resgatáveis, inebriam-se de mal e refestelam-se na irresponsabilidade. Olha para ali, repara naquele homem. Parece assustado. Dir-se-ia um cão vadio à espera de pontapés. (Botelho, 1988, p. 30).

Percebemos, portanto, os aspectos que rodeiam o sujeito – suas duplicidades, suas labutas e suas maneiras de extravasar. Versa, também, quando pensamos nas características da obra de Brueghel, o trato com o sujeito em seu estado mais vil, mais humano. São belos porque são múltiplos, não unidimensionais, mas responsivos diante de sua realidade, mesmo que, como vemos posteriormente no decorrer do sonho, isso desencadeie atos e atitudes grosseiras e, até mesmo, violentas.

Luíza observa a gente de Brueghel arrastar o homem que o pintor pede para que a referida personagem fite, o “herético”, “amigo de Calvino”, que vai sendo arrastado pelas multidões, enquanto é atacado ao som de gritos pedindo para que fossem queimados. Vemos, portanto, o sujeito perdendo sua humanidade – ou, quem sabe, se tornando cada vez mais humano – ao atacar seu semelhante, como “animais selvagens numa insónia estrepitosa” (Botelho, 1988, p. 31).

“Eis o que a intolerância faz dos homens!” (Botelho, 1988, p. 31), diz Brueghel, em meio a lágrimas, a Luíza, enquanto observa a situação criada pelos demais, que é, por fim, celebrada por eles, com bebidas e mulheres, assim como na obra observada por Luíza no bar. Brueghel, em sua fala, denuncia e revela a sua insatisfação com o ocorrido, ao mesmo tempo que define a motivação da violência, a falta de cumplicidade entre seus pares, o sentimento de superioridade que permite e normaliza que o sujeito deixe transbordar aquilo que tem de mais sádico dentro de si. E, então, continua:

“Como são belos e horrendos!” e havia ainda lágrimas no seu rosto e brilho nos seus olhos, tal como adivinhasse e visse, para além dos homens ou da sua aparência, uma outra verdade, muito oculta, temível certamente, porém fascinante.

[...]

“Isto é horrível! Como é possível que os aches belos?” A voz dele é um murmúrio ensimesmado: “Talvez alguns destes que vês afogando o ódio em cerveja, ou quem sabe?, tentando em vão afogá-lo, talvez também amanhã sejam arrastados e, por sua vez, morram para desagravo da fé e da autoridade. Terrível, terrível dilema, o deles! O medo ou o cárcere. O ódio ou as correntes. Como poderei eu ficar insensível à beleza deste combate entre o bem e o mal?” (Botelho, 1988, p. 32).

Deste modo, revela-se a dualidade do sujeito que Brueghel buscou retratar em suas pinturas, o ser humano em seu estado mais puro, sem limitações e diante das bonanças e da violência que circunda a vida. E há, também, em Luíza estas duas faces, que, aqui, representam os dois caminhos os quais ela pode escolher seguir – o das normas sociais portuguesas e o que

transgride essas pré-determinações tradicionais. Neste sentido, por meio de Brueghel, se revelam os dilemas dos sujeitos que, diante ao mundo, são multifacetados, não se estabelecendo como apenas uma coisa só. A beleza vista por Brueghel, e, conseqüentemente, vista por Luíza – mesmo que ela não perceba – vem, justamente, da consciência da qualidade multifacetada do sujeito, compreender-se a partir de uma ótica amplificada, que não o reduz apenas como “bom” ou “mau”, mas como alguém que carrega consigo ambas as faces.

É importante ressaltar, porém, que como afirma Guedes (1988, p. 102), o aspecto do sonho, para além do processo onírico, é algo inerente a Luíza, já que ela:

sonha mesmo de olhos abertos – principalmente de olhos abertos, já que é pelo olhar que se faz o processo de apreensão e identificação com um mundo outro, outro no tempo, que o mesmo é dizer outro pela cultura: o das personagens do mesmo Brueghel que ela recria pelo olhar, dotando-as de movimento, de vontade de ser, na contemplação de reprodução de quadros enquanto o mundo gira à sua volta.

Luíza é, portanto, uma figura sonhadora, que olha para além daquilo que está na sua frente. Adentra, portanto, o mundo das pinturas de Brueghel, criando histórias para os sujeitos ali representados, elaborando pequenas narrativas do que aconteceria depois que saíssem da cena retratada. Viaja, por meio do olhar, para esse universo tão específico de Brueghel, o renascimento flamengo, meados de 1500, na Bélgica, e observa os aspectos que envolvem os sujeitos retratados. Ao mesmo tempo, retoma seu olhar para o seu entorno, com o olhar transformado pela viagem que fez, analisa-o a partir desses novos paradigmas que Brueghel retratou – esses que assumem a presença do ser humano dual, que não é uma unidade, mas um caleidoscópio.

Deste modo, percebemos que Luíza, tendo ampliado sua visão de mundo e de si mesma, encara em si essa própria qualidade de sujeito, ignorando uma suposta unicidade que não se concretiza. Busca, portanto, em seu passado, os aspectos que contribuíram para o momento que se encontra no presente, buscando, agora, compreender a si mesma como um sujeito múltiplo, pluridimensional, que não pode – e não deve – ser definido apenas de uma maneira. Luíza, portanto, entra em embate com seu próprio processo de construção identitária, que, agora, a partir da nova noção de pluralidade advinda do contato com Brueghel, precisa ser reavaliada a partir desses novos parâmetros.

O sonho de Luíza, assim como as pinturas de Brueghel, mobiliza as suas memórias. Quando desperta, sente a necessidade de ir até à Antuérpia, observar as obras do pintor. Ao retornar ao plano físico, percebemos que a presença do sonho, na realidade, resgata um ponto importante da vivência da referida personagem – a memória de seu pai:

- Divaga? E com o quê? Ou com quem?
- Rubens decerto. Hi-hi.
- Brueghel.
- Isso! Foi com Brueghel que sonhastes, não foi?
- Foi.
- Você sonhou com Brueghel, Luíza? Que maravilha! Ele próprio ou...
- Ele próprio. Falei com ele.
- Que giro! E que lhe disse?
- Assuntos de família.
- Que giro! E depois? Que assuntos?
- Bem... não sei se deva...
- Deve, deve!
- É que o meu pai tinha morrido empalado, acusado de heresia. Ele era amigo de Damião de Góis, tinha estado com ele em Lovaina. O meu pai estudou em Lovaina, foi lá que conheceu a minha mãe. Então eu bebi uma poção venenosa, mas não morri. Quando voltei a mim, o Brueghel disse que me deixassem em paz, pegou nos pinceis e pintou a Dulle Griet. (Botelho, 1988, p. 50-51).

Percebemos a mescla que Luíza faz de seu sonho com a realidade, alegando que o homem que foi morto pelos pares era, na realidade, seu pai. Destacamos, também, a expressão utilizada por Luíza para descrever a natureza do sonho – “Assuntos de família” – conectando-se com Brueghel não só por gosto ou fascínio pela obra, mas por uma idealização de construção familiar, uma referência aos interesses culturais e intelectuais de seus progenitores.⁵

O sonho, dessa forma, primeiramente, se mostra como uma revelação de aspectos que circundam seu inconsciente, apresentando-se de maneira simbólica. Quando Luíza apresenta seu pai como o homem que foi morto acusado de heresia, é, para ela, a revelação da própria natureza da morte do pai, que faleceu em um acidente de carro, a caminho de uma palestra:

- Pois foi uma explosão! Com o meu pai, quero eu dizer. Pelo menos, é o que eu penso. Um dia apareceu por lá um jornalista a fazer-lhe uma entrevista para um jornal literário recentemente saído, na altura. O meu pai disse: “Recuso-me às frases bombásticas, demagógicas, apologéticas, intrigantes, abstrusas, divulgações de nefelibata...” E, no mesmo momento, apercebeu-se de que estava exactamente a fornecer um exemplo magnífico daquilo que pretendia rejeitar. Foi chocante. Disse que não se sentia bem e pediu ao jornalista que voltasse noutro dia. Nunca mais escreveu coisa alguma, a não ser cartas familiares, quando fomos para férias em Sesimbra. Ao morrer, estava a pensar em demitir-se, embora fosse ao Porto fazer uma conferência. Foi tudo muito rápido.
- Quando morreu vítima da Inquisição? Hi-Hi!
- Sim, foi denunciado. (Botelho, 1988, p. 55).

⁵ De fato, em alguns momentos no decorrer da obra, Luíza destaca um possível parentesco tanto com Brueghel quanto com o historiador Damião de Góis. (“E aqui estou eu, Brueghel, a falar-te de mim, eu, humildemente descendente tua e do avô Damião” (Botelho, 1988, p. 36)). Avaliando a nível de temporalidade, torna-se inviável que tal parentesco seja verídico da maneira destacada por Luíza, mesmo que Damião de Góis e Brueghel tenham sido contemporâneos (século XVI), não existe maneira do historiador ter sido avô da referida personagem. A proximidade familiar, porém, pode ser uma forma metafórica de tratar dos interesses de seus pais – a mãe mantinha um fascínio por Brueghel, enquanto o pai, por Damião da Góis.

Observamos, portanto, que o homem sendo morto no sonho funciona como uma alegoria ao falecimento do pai de Luíza. Desde a primeira vez que a figura paterna de Luíza é mencionada, há um destaque para a sua posição política, percebida quando Elvira afirma ao comentar que uma amiga, que havia sido aluna do falecido homem, tinha uma “paixonite” pelo pai de Luíza: “a minha amiga diz que ele tinha ideias bizarras, assim umas originalidades... Até sob o aspecto político. Fartava-se de insinuar umas coisas... vocês percebem... coisas... espero que não esteja por aí um pide” (Botelho, 1988, p. 47). A referência ao PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, órgão de repressão à oposição do Estado Novo – explicita a opinião política do pai de Luíza, o que, futuramente, vai resultar em sua execução.

Fernanda Botelho, portanto, se utiliza de uma organização simbólica do sonho de Luíza para revelar facetas da sociedade portuguesa, que envolvem sua História e sua memória enquanto nação. A representação do assassinato no sonho – acusado de heresia, empalado por seus pares – é uma construção imagética que se liga diretamente com o empalamento dos pais no momento do acidente: “A árvore no caminho d’eles, numa estrada de lama [...] eles, que eram inteiros – cabeça, tronco e membros! Ei-los subitamente irreconhecíveis, o peito colado às costas, uma pastelada de nervos, músculos triturados e ossos fasquiados!” (p. 48).

O sonho, portanto, funciona como um reflexo do mundo, como uma alegoria aos atos do Estado Novo e também uma denúncia aos atos cometidos por sujeitos contra outros, em nome de um ideal, imersos nessa “insónia estrepitosa” (Botelho, 1988, p. 31). Um estado de desgarramento da compaixão, em nome da manutenção de uma determinada ordem social, mas também de suas próprias existências. Afinal, “talvez amanhã sejam arrastados e, por sua vez, morram [...] terrível dilema, o deles! O medo ou o cárcere. O ódio ou as correntes” (p. 32), seus atos não são, necessariamente, contra os outros, mas principalmente, para defender a si mesmos desse ambiente que os oprime.

São belos e horrendos os atos humanos, ao mesmo tempo, por mostrarem sua humanidade, essa dualidade presente em cada um, entre a ideia de certo e errado, bem ou mal, transforma-os em seres mistos, animais e grotescos – entre o racional e o irracional:

Um sapo com um ramo de flores, uma mulher com bico de pato, um cão encapuzado a despejar água de uma infusa para a boca de um homem nu e sequioso. Gente animalesca, bichos quase humanos, pássaros, répteis, peixes, fetos monstruosos – um mundo exótico, repulsivo, grotesco! O mundo belo dos homens meus semelhantes. (Botelho, 1988, p. 32).

Os aspectos simbólicos do sonho, dessa forma, revelam-nos certos aspectos da História portuguesa e dos males do período ditatorial, da opressão e da maneira como os sujeitos tornam-

se vítimas e algozes, mas também revela sobre o próprio indivíduo, deixando evidente o aspecto multifacetado do sujeito, que nunca é uma coisa só. O sonho, desta forma, revela também aspectos da vivência de Luíza que, por sua vez, está atravessada pelo âmbito social. Mostra-nos os aspectos essenciais que mobilizam a narrativa: a mescla entre o sonho e a realidade apresenta a influência da arte, no processo de revisão identitária de Luíza que, por sua vez, mobiliza, principalmente, a sua memória.

CAPÍTULO II - “*ANDO À PROCURA DA MINHA ALMA.*”: A MEMÓRIA E A AUTOBIOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA DE AUTOCONHECIMENTO

2.1 MEMÓRIA E IDENTIDADE: ASPECTOS INDISSOCIÁVEIS

O século XX foi um período em que as sociedades ocidentais (e, também, as orientais) vivenciaram mudanças diversas nos paradigmas sociais, culturais, intelectuais, modificando os sujeitos e suas relações. Neste sentido, os estudos da memória se propuseram a expandir o ideal de memória como não apenas um processo biológico de recordações, mas como algo que envolve a história, a sociologia, a filosofia, a psicologia e, também, a literatura.

Observando a literatura produzida por Fernanda Botelho, notamos que a memória ocupa um espaço de destaque em sua construção narrativa – de fato, as suas personagens têm uma tendência a se agarrar às reminiscências, seja como forma de reversionar o passado, de analisá-lo, ou como uma busca por refúgio. De todo modo, as obras de Botelho se mostram como um espaço propício para o registro de seu tempo, suas personagens se relacionam com o mundo a sua volta e o analisam, refletindo sobre as noções culturais e sociais da, no geral, Portugal do século XX. De acordo com Facina (2004, p. 25), a literatura:

[...] expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam. Nesse caso, analisar visões de mundo e ideias transformados em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores historicamente e socialmente.

Nesse sentido, a literatura aparece como um suporte de criação imagética atrelada à memória, já que, de seu modo, a partir dela, é possível visualizar uma fração de tempo-espaço inscrita pela visão e interpretação de um determinado autor. Conseguimos, portanto, nos conectar com o pensamento de Lukács (2000) em *A teoria do romance*, que apresenta o romance como um protótipo da conjuntura vivida em sociedade na época de elaboração da narrativa. Esta, porém, não é apresentada puramente com um caráter descritivo, mas, principalmente, visualizada através de uma ótica crítica e reflexiva.

Perspectiva também defendida por Antonio Candido (2006), que destaca que o contexto social não é apenas um mero pano de fundo para a obra, mas um componente que alicerça a sua estrutura interna, sendo, assim, a literatura, uma reflexão, uma expressão do mundo. E é, nesse sentido, que Danielle Pereira (2014) afirma que a literatura pode ser concebida como um *lugar*

de memória, conceito cunhado por Pierre Nora, no século XX. A literatura funcionaria, portanto, como um espaço simbólico, que garante um certo sentido de permanência da memória, já que, ao mesmo tempo que se apresenta como uma maneira de visualizar aspectos que permeiam um determinado espaço-tempo, a partir do olhar de determinado autor, é também uma forma de reconhecimento e validação por parte dos leitores, que visualizam aquele tempo por meio do escrito e estabelece sua noção acerca dele. A literatura, portanto, funciona como “um suporte no qual os múltiplos aspectos e imagens relativas às modulações variadas da memória podem ser selecionados e reelaborados através da palavra literária.” (Pereira, 2014, p. 349).

Tratando-se, portanto, *Esta noite sonhei com Brueghel*, de uma obra que contemple não só a autoria de Fernanda Botelho, mas, também, a presença de uma personagem escritora, uma personagem que se volta ao labor da escrita – seja de sua autobiografia, seja dos diversos poemas que escreve em meio dela – visualizamos ambas, Fernanda e Luíza, desenvolvendo um trabalho que transcende o mero ato de escrever: o de serem testemunhas de seu tempo, de serem mulheres que escrevem, de serem documentaristas de suas realidades. E, para isso, as duas se voltam à memória: Fernanda Botelho para a representação de seu tempo, da Portugal conturbada do meio do século XX; Luíza, por sua vez, volta-se a si mesma, ao seu passado, que em tudo reflete o espaço-tempo reproduzido pela escritora que lhe dá a vida. Deste modo, a memória se insere como um fio que circunda a narrativa e que a constrói, que se mostra como cerne do seu desenvolvimento e, por conta disso, é um dos pontos ao qual voltamos nosso olhar de leitora atenta.

Para Jacques Le Goff (2013, p. 387), o conceito de memória é crucial. Sendo, portanto, um meio, uma maneira, de conservar informações, realizado por meio de funções psíquicas que permitem ao sujeito tal capacidade. Deste modo, de acordo com o referido autor, o estudo da memória abarca diversas outras disciplinas: a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e a psiquiatria. Deste modo, a memória se apresenta como um aspecto complexo, inerente ao sujeito quando visualizado a partir da esfera biológica, mas que, quando vista de perto, acrescentam-se camadas que vão além dessa visão inicial.

O que faz com que ela seja um espaço que descende de diversas áreas, e que tem, por muito tempo, os estudos focalizados nos aspectos biológicos e psicológicos, o qual se fez possível perceber que os fenômenos de memória nada mais são que “resultados dinâmicos de organização e apenas existem ‘na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui’” (Le Goff, 2013, p. 388), fazendo com que se ligasse a memória às esferas das ciências humanas e sociais, para além dos estudos anteriores. Observamos, portanto, uma das principais

características da memória: a sua possibilidade de criação, desconstrução, revisão e renovação de fatos, identidades e sentidos construídos pelo homem.

A memória é, portanto, mutável, plural e impermanente, constituindo-se a partir de paradigmas que não se esgotam apenas no próprio sujeito, mas que é tecida nas esferas privada e coletiva. Deste modo, torna-se fundamental para a organização da sociedade e da identidade do sujeito, que, por sua vez, é um resultado de um cruzamento entre as manifestações dos aspectos individuais e coletivos, inscritos na memória.

Nesse sentido, estabelece-se uma relação entre a memória individual, que abarca a vida de cada sujeito diante de suas próprias vivências, mas também a memória coletiva, que se desenvolve a partir do contato e da vivência dos seres em sociedade. Sendo, portanto, um processo que envolve, também, as instâncias de poder, a partir das lutas de forças sociais, além dos processos participantes da memória individual: como o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura. (Le Goff, 2013, p. 390).

Segundo Le Goff (2013), os estudos que se dedicam à memória social são fundamentais para abordar os problemas do tempo e da História, já que a memória assume um papel importante na elucidação de um e elaboração do outro. A memória se constitui, desta forma, como um conhecimento passado, que foi registrado e que é guiado pelo presente. Nesse sentido, é um saber que se constrói, como dissemos, a partir das lembranças individuais de cada sujeito, mas que, também, bebe nas fontes dos jogos de poder e interesse de um grupo, não passando, portanto, pelo rigor do cientificismo e da pesquisa crítica das fontes.

Nesse sentido, a memória se constrói a partir de um parâmetro afetivo e significativo, pois, para que seja rememorado, deve ocupar para o sujeito um lugar “especial”: mesmo as mais cotidianas lembranças são significativas e, por isso, foram registradas. O acontecimento rememorado, portanto, é expresso de maneira narrativa, por meio do relato que, por fim, se constitui como um discurso. Esse processo pode acontecer tanto na esfera individual quanto na coletiva, formulando e compartilhando, portanto, um enxerto do passado olhado, agora, com os olhos apurados do presente.

Como afirma Tércia Valverde (2014, p. 79), nós nos “Lembramos de algo que nos marcou profundamente, seja pelo lado positivo ou pela negatividade desse acontecimento. E nos esquecemos de fatos, que para nós são banais”. É, justamente, por meio do aspecto afetivo da memória que o sujeito estabelece aquilo que será lembrado ou que será esquecido, sendo, também, elaborado pela própria percepção que o sujeito tem diante do mundo. Diante deste processo, porém, a memória se estabelece na relação entre o sujeito e o universo que o cerca, que tece uma participação necessária na reelaboração do passado.

A rememoração, portanto, como um resgate de experiências individuais, é marcada tanto por outras lembranças, de ordem social e individual, quanto por reflexões realizadas no presente. Para além disso, o sujeito seleciona aquilo que quer lembrar e repele aquilo que deseja esquecer. Deste modo, o resgate de uma memória não acontece de forma pura, já que é atravessada pela seleção daquilo que ele quer recordar, daquilo que se interpretou da situação, no momento do acontecido e, de sua própria percepção para com o mundo a sua volta:

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (Halbwachs 1976, p. 71).

É, portanto, o presente que define o que do passado será retratado, a partir das necessidades culturais, ideológicas, políticas e afetivas daquele que a rememora. Desta forma, o retorno ao passado possibilita que, a partir da revisão que o indivíduo faz acerca dele, a sua colocação como sujeito no mundo seja modificada. Éclea Bosi (1994, p. 53) afirma que “A lembrança é a sobrevivência do passado”, ou seja, ao relembrar o passado, seja de forma voluntária ou, na maior parte das vezes, involuntária, uma experiência passada pode ser revivida de uma maneira diferente da de seu acontecer. É, dessa forma, por meio das rememorações, que o passado se torna latente, possibilitando que, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, Luíza, à sua maneira, estabeleça uma relação entre as vivências pretéritas e o presente.

É importante ressaltar que, analisando a temática na obra literária, destacamos o processo de reminiscência realizado por Luíza, a partir de sua vivência individual, de suas percepções advindas de sua experiência no mundo. A memória de um sujeito, porém, não pode ser considerada isolada da memória coletiva, assim como não pode, também, ser confundida com ela:

Se essas duas memórias se penetram frequentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas (Halbwachs, 1976, p. 53).

Deste modo, percebemos que as memórias individuais e coletivas se mesclam com constância, construindo-se a partir dessa interrelação. Halbwachs, ainda, aponta que a memória individual pode ser considerada como um ponto de vista da memória coletiva, no sentido de que a elaboração da memória leva em conta o espaço em que o sujeito está inserido, portanto,

suas estruturas social, cultural, ideológica também fazem parte da construção da vivência do indivíduo que, por sua vez, é apreendida pela memória. Significa dizer que, no momento da rememoração, a seleção feita pelo sujeito daquilo que deve ser rememorado, a forma como deve ser compreendido, a interpretação da memória feita por ele, tudo passa pelo crivo do ambiente social ao qual o sujeito pertence. Bem como, lembranças e vivências deste grupo podem ser manipuladas no processo de reconstituição memorialista e, por sua vez, influenciar na leitura que o sujeito faz de sua própria vivência.

A recordação, portanto, não é construída a partir da reconstituição exata do ocorrido, como a montagem de um quebra-cabeça, onde se insere peça por peça para a elaboração de uma imagem inteira. Na realidade, a recordação opera a partir de uma reconstrução de dados e noções (Halbwachs, 1976, p. 25), que envolve os ideais construídos em comunidade. Deste modo, a reconstrução dos acontecimentos passa pelo crivo da compreensão desenvolvida pela coletividade, ou seja, a recordação não carrega a pureza dos fatos, mas sim uma versão interpretada destes. Dialogamos, portanto, com Bergson (1999), em *Matéria e Memória*, que explicita a existência de uma memória pura, inalterável, porém afirma que, a partir da materialização desta por meio da recordação, este caráter de pureza se desfaz pela “contaminação” da percepção. A memória, portanto, por meio da recordação, seria atualizada pela consciência e, desta forma, não garantiria mais o seu estado de pureza.

Percebemos, desta forma, que a memória e as interpretações feitas dela se interpelam diretamente com o grupo ao qual o sujeito pertence. Considerando isso, visualizamos que existe uma ligação direta entre a memória e a construção identitária do indivíduo, já que o ambiente tem implicação direta não só nas vivências construídas em grupos e, no sentimento de pertencimento (que faz parte do processo de elaboração identitária do sujeito), mas também na maneira como o passado é interpretado, ao ser rememorado. Segundo as reflexões desenvolvidas por Michael Pollak (1992, p. 204), a memória se mostra como um elemento relevante na constituição da noção de identidade do sujeito e de uma nação:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Nesse sentido, a memória seria componente principal na elaboração de uma noção identitária, que permitiria ao sujeito – ao questionar-se – construir uma noção de si, a partir dos aspectos de coerência e continuidade citados por Pollak. O pensamento desse teórico se

assemelha ao desenvolvido por Halbwachs (1976), no que diz a respeito ao caráter de coletividade da memória, fortalecendo essa noção de que, mesmo aquilo que é vivenciado e recordado, individualmente, tem relação direta ao espaço-tempo ao qual o sujeito está inserido.

A identidade, portanto, para Pollak (1992), seria a elaboração de uma autoimagem, desenvolvido pelo sujeito e em referência aos outros, ou seja, a identidade é um espaço de contraste, uma determinação do *outro* para que se possa ter uma determinação do *eu*. Deste modo, a identidade é, também, uma elaboração que acontece por meio da vivência em coletividade, em grupo. E as memórias, por sua vez, individuais e coletivas, carregam traços da vivência social e, por isso, carregam características de aspectos como a classe social do sujeito, bem como o espaço-tempo do qual está inserido.

A memória age na formação de identidade, quando visualizamos um processo de propagação de aspectos definidores para a noção que o homem desenvolve acerca de si. Ou seja, o sujeito, ao rememorar as suas experiências, reconhece fatos, detalhes, sentimentos, que possibilitam uma especificação de seu entendimento sobre si mesmo, o que contribui para que se elabore uma visualização do aspecto construtivo de sua identidade. Quanto o sujeito revisita o passado, ele já não é mais o mesmo: e este contraste também se inscreve como uma evidência de sua identidade ampliada, mas, precisamente, do caráter de mudança desta. Os fatos e ações do passado se somam com os do presente, elaborando um constructo daquilo que se sabe e se compreende sobre si.

Assim, como afirma José Márcio Barros (1999, p. 34), “inscrita na cultura e produtora de processos culturais, a memória é uma espécie de reservatório que aglutina os processos de identidade e identificação”. Deste modo, a memória age criando interligações, que, por um lado, dizem respeito à organização das experiências individuais, mas, por outro, traz à tona os aspectos que circundam as vivências sociais, que auxiliam na assimilação da realidade e insere o sujeito em uma determinada realidade:

É a partir desse sentir, desse processo de se constituir socialmente e de ser constituído, que o sujeito cria uma identidade e, apoiado nela, passa a se envolver coletivamente dentro de determinado grupo social e de determinado lugar, sentindo-se parte dele e lutando pela sua sobrevivência, pela sobrevivência de sua cultura, bem como da construção da sua memória coletiva (Assumpção e Castral, 2022, p.18).

Esse “sentir” citado por esses autores representa, justamente, o pertencimento do sujeito ao grupo em que está inserido e, simultaneamente, o sentimento de que este também o pertence. Deste modo, o sujeito é atravessado pelo seu meio, mas sente-se, principalmente, capaz de interferir nele, reavaliando-o e transformando-o. Essa transformação, por sua vez, se inicia,

majoritariamente, na mudança de ações do próprio sujeito e da maneira que se faz existir no mundo, possibilitando o contraste entre o culturalmente posto e suas novas visões/ações. Nesse sentido, a memória se apresenta como primordial, para que se consiga avaliar esses contrastes mnemônicos e as rupturas sociais.

A memória que é carregada pelos sujeitos, a partir de sua experiência vivida, seja ela individual – as construídas por ele a partir de sua vivência específica – ou a coletiva – fruto das interações de um grupo de indivíduos ou herdada ao longo dos tempos – é indissociável da organização da vida de um indivíduo. Na memória herdada, visualizamos justamente uma ligação entre memória e o sentimento de identidade e de pertencimento. Como se construísse uma imagem, a qual o sujeito adquire, ao longo da vida, e, que direciona a forma como se apresenta aos outros. Percebemos, portanto, essa noção de construção identitária, onde o indivíduo é levado e direcionado pelo sentimento de pertencimento a um determinado grupo, selecionando seus comportamentos, a partir desse paradigma.

É importante ressaltar que os estudos recentes sobre identidade, antes vista como um elemento estático, vêm revelando uma faceta múltipla e mutável. As mudanças sociais, tais como as reformas religiosas, o renascimento, o iluminismo e a filosofia política liberal, modificaram a maneira como o sujeito encara o mundo e, paralelamente, a forma como enxerga a si mesmo diante dele. Em “*A identidade cultural na pós-modernidade*”, Stuart Hall (2006) destaca o declínio das “velhas identidades” que, por muito tempo, estabilizaram o mundo social. Este declive se dá, justamente, pelas mudanças sociais e pelo crescimento dos estudos culturais, que modificaram a maneira como entendemos o mundo e, por conseguinte, a maneira como entendemos a nós mesmos.

Diante da moderna globalização, da decadência dos Estados Nacionais, da rapidez de passagem das informações, aumento de mobilidade social e flexibilização da noção das relações interpessoais, percebe-se o crescimento da insegurança, na sociedade ocidental, que contribuiu para sentimentos de incerteza, angústia e uma permanente fragmentação das identidades das nações e dos sujeitos. As barreiras pareceram se desfazer e, tudo aquilo que era conhecido, se desconstrói: ideais basilares da elaboração de identidade do sujeito – como as noções desenvolvidas no seio familiar e religioso – são colocados à prova, “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (Bauman, 2005, p. 33).

Há, portanto, uma mudança de paradigma na maneira como compreendemos a própria noção de identidade, abrindo espaço para compreendê-la como algo que não só é construído, como também não é estável, podendo, portanto, ser modificado. A identidade, desta forma, não

se esgota, não se conclui e também não é uma noção unificada, nos dando uma possibilidade de perceber a presença de identidades, no plural, de um mesmo sujeito ou um mesmo local. A cultura, o espaço, as pessoas que convivemos são parte da elaboração da nossa noção de identidade, sendo “algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (Hall, 2006, p. 38). Permanecendo, dessa forma, sempre incompleta, em processo de formação e, em um processo de retroalimentação – o indivíduo é formado pelo meio social que faz parte e, ao mesmo tempo, forma e faz a manutenção desse espaço social.

A memória, dessa forma, participa, ativamente, do processo de construção de uma identidade, utilizando-se das lembranças do passado, que são divididas pelos indivíduos e repassadas entre eles, construindo, assim, uma noção de identidade de grupo. Esse processo, por sua vez, estabelece-se no próprio processo de autoconhecimento do sujeito, que se faz e se refaz dentro do grupo social que pertence, mediante as lembranças que divide com os seus pares e que constroem, por sua vez, sua própria história e a noção que desenvolve sobre ela. Thomson (1997, p. 57) afirma que:

Nossa identidade (ou “identidades”, termo mais apropriado para indicar a natureza multifacetada e contraditória da subjetividade) é a consciência do eu que, com o passar do tempo, construímos através da interação com outras pessoas e com nossa própria vivência. Construímos nossa identidade através do processo de contar histórias para nós mesmos - como histórias secretas ou fantasias – ou para outras pessoas, no convívio social.

A memória, dessa forma, permite que a ideia de identidade se estabeleça e influencie na sua construção. Muitas vezes, o que pensamos e queremos tem relação com o que já foi dito ou vivido por um grupo de indivíduo, em outra época, e que fazem sentido dentro dos paradigmas do presente. A memória preserva os aspectos constitutivos da noção de pertencimento, sendo ela um dos elementos fundantes da cultura de uma comunidade. São seus traços que dão voz e consistência às validações do passado. Dessa forma, a memória age permitindo que o sujeito se sinta coerente e, desta forma, consiga compreender-se.

Quando se mudam os paradigmas sociais, ou seja, quando a maneira de interpretar as memórias modificam ou se tornam movediças, perde-se o alicerce da noção de identidade imutável e isso, conseqüentemente, desenvolve-se, em um caminho natural de necessidade de sua apurada reflexão. Modificam-se, portanto, as noções e os paradigmas culturais, retirando dos sujeitos a segurança que se tinha de, ao menos, saber quem é, seja enquanto indivíduo seja

enquanto nação. E é, por isso, que vamos nos debruçar, especificamente, acerca da problemática que envolve a noção de identidade portuguesa.

2.1.1 A problemática da identidade nacional portuguesa

Quando pensamos a questão identitária de Portugal, evocamos, primeiramente, Eduardo Lourenço (1983), que considera que essa nação nunca teve, necessariamente, problemas de identidade nacional, no que se refere a sensação de pertencimento físico (espacial) e cultural. O que, porém, podemos destacar, o que se torna o centro da questão identitária portuguesa, é uma “hiperidentidade” (Lourenço, 1983, p. 49), ou seja, uma fixação contemplativa daquilo que significa ser um sujeito português valorizado, com um foco naquilo que demarca a diferença com outros povos, nações ou culturas.

Pensar a identidade portuguesa é, inevitavelmente, pensar em sua literatura, que elaborou uma ideia mítica e imagiológica de nação, que, por sua vez, foi reforçada por anos e alicerçou o imaginário português, resultando em um “irrealismo prodigioso que os portugueses fizeram de si mesmos” (Lourenço, 1982, p. 17). Essa hiperidentidade seria, portanto, uma espécie de “distúrbio de identidade” de acordo com o autor, resultado de uma construção imagética construída pela literatura (principalmente a camoniana), que ancorou o ideal português a mitos forjados, repletos de honrarias e histórias grandiosas e notáveis. Esse movimento construiu uma noção, firmada por séculos em Portugal, de que essas grandiosidades fossem uma elaboração inerente aos sujeitos nacionais, ou seja, aquela seria uma nação predestinada ao sucesso, formada por indivíduos diferenciados e, mais que isso, célebre e até mesmo mítica.

A construção do imaginário português, desta forma, se constrói a partir de uma sucessão de eventos que, por um lado, concretizaram o ideal de grande Império e a formação de uma grande nação concreta e unificada, mas, por outro lado, também sucedeu em sua posterior queda colonial e necessidade de reavaliação. O movimento ultramarino, fortalecido a partir do século XVI, expandiu o Império lusitano por meio das grandes expedições, tanto geograficamente quanto culturalmente. Tendo sido o pioneiro a partir para o além-mar, Portugal se firmou como a primeira nação a buscar o mundo afora, expandindo não só o seu poder, mas, também, sua relevância política, econômica e cultural.

Tudo isso foi cantado por Luís de Camões n’*Os lusíadas* (1572), a grande épica que espalhou ao mundo as conquistas portuguesas e auxiliou na formação de um imaginário nacional, definindo o que significaria ser um sujeito português. Evidenciando toda a glória

portuguesa, por meio de seus representantes históricos – que foram elevados ao paradigma de heróis nacionais e, praticamente, canonizados pela pátria – elaborou-se um sentimento patriótico profundo, que perdurou durante séculos de maneira latente:

Camões (1525- -1579 ou 1580) – que é certamente, com os *Lusíadas* (1572), o maior construtor da arquitetura mitogénica e poética da nossa nacionalidade –, só veio efetivamente a alcançar a compleição messiânica e profética, que principalmente a define, depois de desaparecido D. Sebastião (Pimentel, 2008, p. 13).

Camões, poeticamente, inflama o sentimento patriótico, pois, representar os grandes feitos, por meio de sua epopeia, estabelece uma aura mítica e distinta aos fatos, glorificando-os e elaborando uma noção de coletividade e de pertencimento entre os eleitos divinos em terra. De acordo com Eduardo Lourenço (1982), existe um certo encarceramento ideológico causado pela épica, na memória portuguesa, que, por sua vez, se reflete na identidade nacional:

Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter) que a nossa razão de ser, a raiz de toda esperança, era o termos sido. E dessa ex-vida *Os Lusíadas* são a prova de fogo. O viver nacional que fora quase sempre um viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, orienta-se nessa época par um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente com o futuro e o passado (Lourenço, 1982, p. 22).

A sociedade portuguesa, deste modo, prende o seu olhar ao passado, como uma maneira de manutenção do sentimento de unificação e, de certo modo, superioridade de Portugal. O passado se torna latente e indiscriminado, pairando o presente como se ainda fosse a realidade, levando os portugueses a uma espécie de cegueira do presente, apegando-se aos paradigmas pretéritos e se esquecendo de atualizar a forma como se vê e se compreende o mundo. Há, desse modo, um certo irrealismo que perpassa o imaginário português, que, de acordo com Lourenço (1982), seria uma forma de esconder a situação de fragilidade intrínseca à vivência humana e, principalmente, dos portugueses.

De acordo com Eunice Cabral (2010), a construção da identidade nacional portuguesa pode ser vista em três etapas distintas de representação: a primeira seria, justamente, a exaltação e a propagação de uma identidade nacional que sustenta a noção de Pátria. A segunda apresentaria um desvanecimento das questões de identidade, tendo sido representados outros aspectos que conduzem a realidade, como as relações sociais e interpessoais. Já a terceira, diz respeito à noção da ruína da identidade nacional, após as guerras coloniais, a descolonização e

uma espécie de fragmentação da noção identitária de Portugal. Esse período é demarcado pelo período pós-*Revolução dos Cravos*. Vasconcelos e Pinheiro (2020, p. 217) afirmam que:

Esta confusão propiciada pela profusão de símbolos incongruentes com a realidade nacional impulsionou os portugueses a projetarem como ideia de nação um irrealismo, tendo como consequências sucessivas fraturas identitárias, as quais ocasionaram contextos de crises representacionais e exigiram deste povo um confrontar com a sua história. O exercício de lapidação histórica e simbólica, empreendida em Portugal deu-se apenas após a Revolução dos Cravos (1974) e o consequente fim do Império Ultramarino e tendo como produto o que Pinheiro (2011) conceituou como geração da apatia. Este danoso resultado sobre sujeitos atuou primeiro nos quadros de representação social retirando dos indivíduos as certezas ontogénicas e fitogénicas.

Podemos afirmar, deste modo, que a Pátria portuguesa, durante séculos, carregou consigo esta memória latente da Portugal de outrora. A ditadura salazarista (1933-1974), que por mais de 40 anos se instaurou no país, também foi um importante recurso na manutenção dos ideais de superioridade nacional, que foi reafirmado pelo ultrapatriotismo, movimento comum dos regimes ditatoriais, fortalecendo o ideal de nação mítica. O Estado Novo salazarista trouxe consigo todo o arcabouço de soberania marítima dos séculos passados, fortalecendo o ideal de nação portuguesa, por meio dos materiais e editorações produzidas, durante esse período, reforçando a aura mítica que, desde sempre, circundava o imaginário português.

Podemos dizer, desta forma, que o imaginário de grandeza e renovação que paira sobre a sociedade portuguesa tem a sua origem, portanto, a partir das Grandes Navegações. A produção literária, como afirmado anteriormente, reforça e impacta no estabelecimento de uma aura até mesmo um tanto mágica e singular, concebendo a pátria portuguesa uma cosmovisão específica e especial aos olhos de quem a vivencia e se apegam ao ideário patriótico da nação. Nesse sentido, o regime salazarista toma para si essa idealização mítica portuguesa, colocando tal atitude como parte principal para a significação da Pátria e o fortalecimento do imaginário de soberania ultramarina, que vinha sendo construído, em torno dos descobrimentos portugueses.

A parcela mais recente, porém, da História portuguesa, nos traz um cenário que se desenrola, a partir do fim do regime salazarista. Com a redemocratização portuguesa alicerçada, também, pelo fim da colonização africana, por meio da *Revolução dos Cravos*, em 25 de Abril de 1974, a História portuguesa toma um novo rumo, sendo este caminho marcado por uma forte sensação de desilusão coletiva. Enquanto olha para o passado, Portugal se depara com a gloriosa parte de sua História, parcela esta que, como supracitado, é sustentada pelo regime ditatorial. Quando se depara com o presente, porém, visualiza uma nação recém liberta, que já vinha com toda a sobrecarga das guerras coloniais, que aconteciam durante a última década, vivenciando

uma realidade de atrasos políticos, sociais, econômicos, tecnológicos e industriais. A nação que outrora saiu na frente marítima, buscando inovações é, agora, comparada com o restante da Europa, a mais lenta em se desvincular do passado. O ideal de grandeza imperial se quebra, causando um problema que é, principalmente, ligado ao estabelecimento imagético de Portugal e, deste modo, sendo o cerne para a compreensão da hiperidentidade portuguesa mencionada:

ao desencontro entre o ‘ser ideal’ e o ‘ser real’ de um povo acrescenta-se entre nós, e mormente devido a *Os Lusíadas*, o desencontro já patológico entre o presente e o passado, onde só verdadeiramente somos quem somos, mas sabemos ser por tê-lo sido um dia (Lourenço, 2014, p.132).

Pensar, portanto, esse desvinculo entre a realidade e o idealizado, nos explicita essa relação complexa entre aquilo que é vivenciado na expressão concreta e aquilo que é sustentado por uma construção imagética, que já não se sustenta mais. Pensar a identidade portuguesa hoje é voltar-se, portanto, para a noção de um amadurecimento progressivo de ideais, após a rispidez da desconstrução do ideal imagético pré-estabelecido. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (1994), o excesso de floreios na interpretação da sociedade portuguesa apenas revela seu *déficit* de conexão com a realidade, e, por conta disso, resulta nessa discrepância entre o real e o imaginado. Assim, como colocado por José Gil (2009, p. 10), “somos portugueses antes de sermos homens – eis a doença da hiperidentidade que nos corrói”, daí vem a dor tamanha da ruptura dos paradigmas de identidade – reconhecem-se primeiro, em uma construção imagética, para só depois reconhecer-se enquanto sujeitos inseridos no mundo.

De acordo com Lourenço (1982), a *Revolução dos Cravos* não demarca apenas essa ruptura com o regime totalitário, mas, principalmente, a crescente necessidade de revisionamento social. O processo de ruptura se mostra como um campo fértil, que possibilita o resgate dessas imagens forjadas pela literatura acerca de Portugal, que foram reproduzidas e sustentadas durante séculos. A queda do Salazarismo, que sempre manteve uma visão acrítica desse passado colonial, traz possibilidades do florescimento de uma visão crítica sobre a sociedade, sendo esta um “natural complemento de uma revolução libertadora” (Lourenço, 1982, p. 14). É, portanto, uma oportunidade inevitável, que leva a sociedade portuguesa a necessidade de uma metamorfose da consciência social.

A quebra de perspectiva cobra do sujeito português uma movimentação em meio a seu sentimento de desolação pela perda de seu referencial e, desta forma, a literatura se coloca como um espaço de reavaliação e reconstrução de paradigmas que, muitas vezes, envolve compreender o dilaceramento português. Percebemos, portanto, um movimento de escrita que

abrange a questão identitária, pensando os aspectos que podem ser elaborados, a partir dessa realidade de necessidade de desprendimento do passado. Por conta disso, diversas são as obras que versaram sobre o tema, na segunda metade do século XX, avaliando a conexão memória-identidade e seus desdobramentos conflituosos.

Muitos autores visualizaram o retorno crítico ao passado como uma maneira fértil de avaliá-lo, agora com o olhar amplo do presente. Tendo em vista as mudanças de interpretação da sociedade portuguesa, no século XX, mudam-se, também, as maneiras de se conectar com o passado, não mais com um sentimento de nostalgia pura ou de vangloriação, mas como um espaço em que se faz possível repensar, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro. A mesma literatura que um dia forjou os ideais patrióticos, construindo a aura mítica portuguesa, agora, na mesma medida, os questiona – não para destruí-los, com o intuito de ceifar o passado pela ponta da caneta, mas para (re)elaborá-los, a luz de um olhar que se propõe crítico. Sua busca é por reconhecer-se para além de seu passado, e não alicerçados cegamente nele.

Acreditamos, dessa forma, que Fernanda Botelho, de forma sutil, se insere nesse meio crítico, para trazer à tona, em suas obras, o caráter identitário português e o faz por meio da introdução de um sentimento profundo de melancolia, desprendimento com a realidade e necessidade de autoavaliação e reconstrução. Os ideais coletivos de reavaliação identitária de Portugal, enquanto nação, não são amplamente trabalhados em *Esta noite sonhei com Brueghel*, mas se insere por meio de uma avaliação singela da sociedade portuguesa e, também, reflete o desconforto sentido pela personagem principal, diante sua própria realidade. Retomar o passado, dessa forma, funciona como um caminho para analisar suas escolhas e traçar seu futuro – assim como foi feito pela sociedade portuguesa no berço da coletividade.

2.2 AS REMEMORAÇÕES EM CADEIA

Buscaremos, neste subtópico, traçar a maneira como o processo de reconstrução memorialística de Luíza acontece em *Esta noite sonhei com Brueghel*. Como apontamos anteriormente, a obra analisada traz consigo uma forte elaboração memorialística e o registro do sujeito por meio da autobiografia. Deste modo, por meio da narração, conseguimos acompanhar as experiências da personagem principal, mas, principalmente, visualizamos suas análises e pensamentos acerca dessas múltiplas vivências.

Podemos destacar, desta forma, que estamos diante de um movimento que se volta às experiências privadas de Luíza, ou seja, no que diz respeito a sua autobiografia. O que lemos é o resultado de um movimento subjetivo de relato, que envolve não a descrição exata dos

acontecimentos, mas, principalmente, as percepções que advém destes episódios e, principalmente, os sentimentos elaborados, a partir daquilo que está sendo narrado, seja no que diz respeito ao passado mais remoto ou mais recente da protagonista do enredo em análise. Nesse sentido, apontamos o fato de que o que se mostra presente ao leitor é uma narrativa de acesso controlado e restrito, já que o contato do leitor se reduz àquilo que é visto, sentido e compreendido apenas por Luíza, que tem, também, uma visão reduzida e confusa, conhecendo apenas as suas experiências, além da possibilidade de seleção daquilo que está sendo retratado.

Tendo destacado já alguns elementos que compõem a narrativa, visualizamos que, desde o início, faz-se possível perceber uma necessidade de retorno ao passado que, por sua vez, foi transfigurado pela personagem, por meio da escrita. Logo no início da narração, em 1984, Luíza revela a seu amante, enquanto regressa do encontro que teve com ele, que retomou a escrita de sua autobiografia, visualizando aquele momento – o período da viagem a Bruxelas – como um dos momentos mais conturbados de sua vida, mas que o visualiza com uma certa contemplação:

Foi uma fase da minha vida muito intensa, não sei hoje se insuportável, se maravilhosa, bastava-me viver. Agora recomencei. Talvez nunca o acabe. Quando voltei a ler o que há doze anos escrevi... Pareceu-me tão irresponsável! Uma brincadeira de mulherzinha ociosa. Estive para rasgar tudo! Mas depois lembrei-me de que o... como hei-de dizer?... o tom em que está escrito define-me tal como eu era há doze anos, antes de... tudo isto, percebes? (Botelho, 1988, p. 11).

Luíza encontra em seus escritos, primeiramente, o incômodo. Um desconforto que tem como gênese o julgamento de certa inutilidade do material que redigiu, como se aqueles registros não fossem mais que um passatempo sem propósito. Até perceber que o que tem em mãos não são apenas escritos avulsos, mas um retrato de sua conturbada vida, um registro do que experienciou e do que refletiu, a partir dessas experiências. E que, de certo modo, há, naqueles papéis, a reprodução de quem ela era naquela época: uma mulher infeliz com as demandas matrimoniais elaboradas pela sociedade, presa em seu casamento falido, com um homem que nem de longe a tratava bem. E, diante disso, consegue fazer não só contrastar o passado com seu momento atual, mas compreender como os eventos pretéritos a trouxeram para sua realidade contemporânea, em busca de sentidos e de liberdade.

Quando pensamos sobre a autobiografia, destacamos que, de acordo com Perrot (2008), ao analisar a reunião de escritos da *Association pour L'Autobiographie et Le Patrimoine Autobiographiques* – uma associação destinada a guardar e proteger os arquivos privados, criada por Philippe Lejeune – a maior parte dos escritos guardados pela associação são feitos por mulheres:

De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mas excepcionalmente, contar sua vida (Perrot, 2008, p. 28).

Ou seja, quando pensamos na escrita de estruturas autobiográficas, como os diários ou cadernos íntimos, temos a figura da mulher como atores centrais desse tipo de conteúdo. A escrita, deste modo, se mostra como um espaço propício para a expressão das mulheres que, muitas vezes, encaram a negação da possibilidade de se expressarem em espaços outros. A escrita autobiográfica, desta forma, se mostra como uma possibilidade de mostrar-se, de organizar-se e de colocar para fora elementos que são carregados pelo sujeito e que, no geral, não podem ou não têm espaço para que venham à tona. Sobre seu processo de escrita, Luíza revela que:

Talvez sirva se eu disser que não será só factual, estás a perceber?, vou lá pôr também sonhos, pesadelos, imaginação, marginalidades (coisas que nos passam pela cabeça, percebes?), eventuais inverdades – não propriamente mentiras, não senhor, é difícil explicar, é como se eu fosse mais longe que a simples verdade, sem, no entanto, chegar à mentira. Pois não é o facto uma coisa tão limitada no tempo, no espaço, na eternidade? E a imaginação, que é uma visão lúdica do facto, não será eternidade? (Botelho, 1988, p. 82).

Evidencia-se, dessa forma, que seu intuito maior com o processo de escrita não está na descrição do fato, voltando-se para sua interpretação e ao preenchimento das lacunas que vai fazendo enquanto rememora. Desmistifica-se, portanto, o sentido de “verdade” como algo uno e imutável, pois, no fim das contas, seu objetivo está em observar o fato para além dele, analisando-o mediante a maneira como compreende o mundo e como o modifica, dentro de sua própria realidade, não em contar uma mentira ou manipular os fatos.

Para Luíza, a escrita funciona como um lugar promissor, onde se faz possível explicar o presente, em decorrência dos acontecimentos passados que, de alguma forma, a marcaram e resultaram nas escolhas com as quais convive no presente. Durante a narrativa, percebemos que alguns desses momentos parecem estar guardados no fundo de sua memória, sem permissão para emergir, mas que, mediante a associação com algo que vivencia no presente, uma imagem ou um som, desperta a aparição do passado em sua consciência.

O acontecimento rememorado, portanto, é expresso de maneira narrativa, através do relato que, por fim, se constitui como um discurso. Na obra de Botelho, observamos esse processo acontecendo, majoritariamente, no âmbito individual, mas, a discursividade do acontecimento ocorre tanto na esfera individual quanto na coletiva, formulando e

compartilhando um enxerto do passado olhado, agora, com os olhos atentos do presente. Como afirma Candau (2012, p. 9), a memória seria, portanto, “uma reconstrução continuamente atualizada do passado”, e, para Luíza, revisitar, rever e reconstruir seu próprio passado não é feito puramente pelo prazer do registro, mas, principalmente, para desenvolver uma análise acerca de si mesma.

Percebemos, portanto, o caráter mutável da memória. Após vivenciada a experiência, esta não se torna apenas um marco, mas um registro possível de ser revisitado e, por sua vez, repensado e revisado. Existe, portanto, uma necessidade de atualização das memórias que ocorre mediante os acontecimentos no presente do sujeito e, por conta disso, o processo de reminiscência não acontece de maneira aleatória – mesmo que possa ocorrer de maneira involuntária. Essa demanda de atualização da memória ocorre a partir da realidade concreta do sujeito, sendo sempre seletiva e parcial, ou seja, as versões do passado elaboradas pelo indivíduo passam por seu crivo interno – e, muitas vezes, inconsciente – que levam em consideração os termos do próprio sujeito e sua avaliação interna.

Deste modo, destacamos que cada sujeito tem seus próprios termos e intencionalidades ao rememorar, que são, por sua vez, definidos no presente. Ou seja, o sujeito, de acordo com o propósito de rememoração, elabora termos que melhor direcionem sua rememoração, a seleção dos fatos ou a compreensão feita deles acontece de acordo com a necessidade do sujeito que a rememora. Nesse sentido, retomamos a ideia de Bergson (2008), que explicita que a memória não se encerra no puro momento vivido, mas, está ligada, principalmente, com a percepção desenvolvida acerca do experienciado e com seu próprio processo de reflexão sobre os acontecimentos pretéritos.

Pensando nesse sentido, a obra de Botelho leva o leitor diretamente para dentro do processo de reminiscências de Luíza. É necessário ressaltar que as memórias relatadas por ela não são narradas no passado, e sim no presente – demonstrando que essas experiências anteriores ainda lhe são tão vívidas e presentes na sua atualidade, evidenciando que o passado se faz necessário e é vívido, em quem ela é e representa, no presente. Luíza constrói seu movimento de autodescoberta, olhando para seu passado: rememorando e encarando situações que são, para ela, dolorosas (como o trágico falecimento de seus pais, a infelicidade nos dois matrimônios), ao mesmo tempo que relembra e revive antigas paixões, repensando as ações que, realizadas por ela, movimentaram sua vida. Nesse momento, acreditamos que Fernanda Botelho esteja tecendo uma crítica que parte de sua própria condição, enquanto mulher e escritora, em uma cultura tão machista como a ocidental, especificamente a portuguesa.

O que, de início, é essa “brincadeira de mulherzinha ociosa”, deixa de ser uma atividade utilizada para passar o tempo e se torna um “último recurso” (Botelho, 1988, p. 11); a personagem, portanto, vê esse resgate de memória como se fosse um recurso final para que possa compreender-se, como se a reconstrução de sua história fosse a única coisa que pudesse resgatá-la, da falta de conscientização da própria vida:

– Talvez lhe pareça estranho, mas, desde que retomei a escrita do meu “Esta Noite Sonhei com Brueghel”, tenho conseguido dominar-me... Quero eu dizer, sinto-me mais forte para assumir angústias e amarguras... aquele desencanto todos os dias repetido... Como se tivesse encontrado outro motivo... motivo no sentido temático... (Botelho, 1988, p. 163).

O retorno ao passado, portanto, é uma forma de fortalecer-se, compreendendo aquilo que a machuca e a desola, bem como visualizando o caminho que a levou até este presente, que a desagrada. Esse movimento interior permite o processo de revisão do passado e do presente, resultando, por conseguinte, na possibilidade de modificação da maneira como o sujeito se coloca no mundo. Bosi (1994, p. 53) afirma que, “A lembrança é a sobrevivência do passado”, ou seja, ao relembrar o passado, seja de forma voluntária ou, na maior parte das vezes, involuntária, uma experiência passada pode ser revivida de uma maneira diferente da de seu acontecer. É por meio de suas rememorações que o passado se torna latente, possibilitando que a personagem monte o quebra-cabeça de sua existência – sua escrita autobiográfica se torna, para ela, um espaço onde pode tentar “resolver qualquer coisa, resolver-me a mim...” (Botelho, 1988, p. 163). A memória, portanto, é uma maneira de elaborar novos sentidos, através do passado:

Pensar a memória como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro – como pretende ser a situação analítica, por exemplo – o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais. A polissemia da memória, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza (Gondar, 2008, p. 5).

Nesse sentido, a rememoração aparece como uma maneira de o sujeito revisitar a sua história individual e, uma vez que já se distanciou do momento que caracteriza o vivido, pode trazer novas interpretações, tendo em vista as suas experiências. Ao ser relembrado, o passado ganha uma nova roupagem e, também, novas possibilidades de ser entendido. Recriar o passado,

por meio da leitura crítica feita a partir dela é, também, abrir portas para a possibilidade de recriar-se – assim como a memória é mutável, é, também, o sujeito mutável.

Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, Luíza elabora uma escrita autobiográfica composta de recortes de suas vivências cotidianas, poemas e, principalmente análises sobre essas experiências as quais escreve. Deste modo, a referida personagem encontra, na escrita, um meio de reorganizar o tumulto de recordações que a transpassam. Tendo a autoridade da narrativa em mãos, Luíza enxerga o processo de escrita como uma forma em que pode afundar na “recriação dela mesma” (Botelho, 1988, p. 121-122), visualizando o registro do passado, como o espaço onde pode encontrar respostas sobre si mesma. Desta forma, seu registro não se inscreve como uma maneira de descrever os dias, mas recriar-se, encarar o seu passado, como uma forma de enfrentar seus dilemas, suas vontades, aquilo que compreende sobre si – rememorar é encarar a sua própria face.

Desse modo, seu movimento de reminiscência tem como propósito remexer naquilo que já estava anteriormente posto, possibilitando que revise o passado com o olhar do presente, simultaneamente, modificando e reconstruindo as percepções sobre si e, conseqüentemente, sobre o mundo. Durante a obra, Luíza diz:

Vejo-me num espelho, eu, multiplicada em centenas de situações, globalmente, e gosto de me ver em muitas delas, como naquela em que te conheci na casa da Flores; ou quando te ouvi, ao telefone, ao dizeres-me que sim, que te encontrarias comigo, soubestes logo quem eu era, lembravas-te de mim. Há situações que valeram, ou valem, a pena. Sabes, nós só estamos atentos ao presente, só o presente é que consubstancia a nossa felicidade... os bons momentos do passado dão para a tristeza, são evocações melancólicas... É só o presente (Botelho, 1988, p. 82).

Há, no que Luíza expressa, um destaque para o aspecto afetivo da memória. Guardamos aquilo que, de alguma forma, nos marcou, seja pelo bem ou pelo mal. Existe, portanto, um processo de seleção daquilo que será armazenado pela memória, que se elabora, a partir daquilo que foi mais relevante ao sujeito. Conseguimos perceber, também, que a escrita permite a Luíza um nível de afastamento de suas experiências, é como se olhasse de cima e pudesse se enxergar nas suas diversas versões, na infinidade de momentos que viveu até aquele momento e, deste modo, ela elabora sua narração, a partir de sua versão atual acerca dessas outras “eus”, que enxerga no espelho. De acordo com Sarlo (2007, p. 24-25):

a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu

acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se realizar.

Nesse sentido, a experiência seria a peça-chave para que se apresente um testemunho e que, por sua vez, a narração da experiência vivida define uma nova temporalidade, diferente daquela em que foi experienciada. Isso acontece porque, uma vez que o acontecimento já não esteja mais no campo do presente, ele já não pode mais ser experimentado novamente. O que fica são apenas as rememorações que, a partir do momento em que assim se tornam, já não estão mais em seu estado puro, tendo sempre a lente do presente como parâmetro para a avaliação. Ao narrar fatos, olhares e anseios, Luíza aplica a essas memórias um certo juízo de valor que as modifica, nessa nova temporalidade, possibilitando que suas avaliações acerca das reminiscências sejam mais maduras, percebendo fatos que haviam se perdido no campo da experiência, e, simultaneamente, as modifica por meio das análises diferenciadas do presente.

Conseguimos, portanto, fazer uma aproximação com o conceito de memória apresentado por Le Goff (2013), que destaca a possibilidade de reconstruir o passado com o intuito de reversionar vivências e opiniões. Ao mesmo tempo que conserva as lembranças, igualmente as atualiza. A memória, desta forma, possibilita que, diante da nova referência temporal prevista pelo presente, o passado seja visualizado, por meio de novos prismas (Le Goff, 2013, p. 388). Podemos afirmar que o ato de rememorar carrega consigo uma possibilidade de reinterpretação das memórias, e, além disso, de compreensão do próprio sujeito. O sujeito, portanto, não reversiona apenas opiniões ou vivências do passado, contrastando-as, mas está, também, reversionando e atualizando a sua noção de si, bem como a maneira como enxerga certos lugares, objetos ou situações. Quando observamos Luíza, durante a nossa leitura, percebemos, justamente, esse processo de atualização das memórias:

Este Café não pertence ao passado, embora se situe no bairro das tristes evocações: consegui desviá-lo para uma orla fronteira entre o passado e o presente, e o compromisso permite-me confundir-me nas suas clareiras fluorescentes sem arrepios de memória acordada em repulsa de si própria (Botelho, 1988, p. 76).

Luíza estava a caminho de uma boutique onde, desde sempre, compra roupas, e então começa a divagar sobre uma cafeteria ali perto, em que costumava ir com Rui, quando ainda eram casados e onde, surpreendentemente, o encontra no presente, anos após o término. O espaço da cafeteria já se encontra estabelecido em sua memória, mas a referência do presente faz com que ela seja redefinida, transformando-a. Nesse sentido, é formada uma nova configuração, que permite que ela faça parte, também, dessa nova fase da vida de Luíza. Ao

desviar do “bairro das tristes evocações” para esse espaço de fronteira, Luíza permite que a cafeteria seja um espaço pertencente, tanto ao passado quanto ao presente, sem que as memórias de outrora lhe sejam dolorosas.

A cafeteria, na narrativa, funciona quase como uma ponte entre o passado e o presente. Nela, estão lembranças passadas, os momentos que dividiu com seu primeiro esposo na época do casamento, que, na atualidade, ela já consegue visualizar de maneira mais distanciada. Estão ali, também, vivências desenvolvidas no presente, quando, já no seu segundo casamento, segue no costume de comprar roupas na mesma boutique, próxima ao café. Ao encontrar com Rui na cafeteria, esse sentimento de “zona fronteiriça” se fortalece, fazendo com que Luíza retome a escrita de sua autobiografia depois de doze anos, voltando a buscar, novamente, o passado.

Visualizamos, dessa forma, a memória como uma espécie de reconhecimento do passado, que permite o desenvolvimento de uma nova perspectiva acerca dos acontecimentos pretéritos, bem como uma maneira de repensar o presente e, consequentemente, elaborar melhor o futuro. Dialogamos, desse modo, com a colocação de Ricoeur (2007), que destaca a participação do sujeito no processo de construção memorialística, a qual se mostra como um processo de contínua formulação da noção que o indivíduo desenvolve de si mesmo. É, portanto, uma maneira de o sujeito, ao reavaliar e analisar de forma crítica o passado, compreender aspectos que são constitutivos de sua identidade, possibilitando que ela seja, de mesmo modo, investigada.

Quando observamos a referida narrativa de Botelho, percebemos que, por mais que o ato de escrever tenha sido uma forma de distração, as memórias do passado remoto vão surgindo, sendo inviável ignorá-las. Acreditamos, portanto, que o ponto de partida para o rememorar de Luíza são os elementos do presente que permitem que, de alguma forma, ela faça uma associação com algo do passado, desencadeando esse “rememorar em cadeia”, descrito por ela. Destacamos, dessa forma, o seu contato com as pinturas de Pieter Brueghel e a relação que ela desenvolve com as obras desse pintor, como o estopim para seu processo de articulação da memória. Por conta disso, antes de pensar na presença da memória, na narrativa, traçamos, no capítulo anterior, uma análise da relação entre sujeito e obra artística e, mais especificamente, a relação que Luíza estabelece com Brueghel. É a partir do contato com *A terra da cocanha* e, por conta do sonho, resultante da interação com a pintura, que Luíza, por exemplo, resolve fazer uma visita à Antuérpia:

Esta é a cidade grande, dissera ele [Brueghel, no sonho]. Quando se desembarca, Pelikaanstraat não sugere qualquer gigantismo: é apenas uma rua áspera, nodosa e tão incaracterística que nos arrepiam a memória com a súbita e involuntária eclosão na

consciência de tantas outras ruas incaracterísticas da nossa vida, por onde talvez tenhamos passeado em agradável companhia, que um dia porventura atravessámos para ir velar um morto, onde talvez, a um aroma de café saído de uma casa anódina, nos tenha acometido uma fome de pão com manteiga, [...]. São reminiscências em cadeia. As ruas incaracterísticas têm a vantagem de se subpor às imagens e às percepções, são realmente catalisadoras. Em quantas ruas de Lisboa encontrei esta insociabilidade, ou melhor: esta baça indefinição da consciência, logo superada, se necessário ou possível, pela libertação da indócil memória (Botelho, 1988, p. 34).

Luíza destaca aqueles espaços que, por mais que compunham nossa memória, não nos diz muito, que se mudássemos todo o ambiente, seguiriam sendo apenas isso: espaços incaracterísticos. Mas, logo em seguida, apresenta um contraste:

A grande cidade, todavia, vai surgir ao dobrar a esquina. Reinvento-me criança pela mão da minha mãe, passeando por aqui a caminho do centro. O nosso riso é de pura alegria e comemos com bom apetite a cornucópia de batatas fritas com molho mousseline. A minha mãe tem da história um conceito bastante excêntrico, por isso tanto nos rimos, quando ela me conta as histórias de sua história, mistificando-me, a pronunciar com requintes de doçura umas palavras terríveis, assustadoras, que não sei de todo o que significam. Que bela e divertida viagem teríamos feito, se a tivéssemos feito! (Botelho, 1988, p. 34).

Percebemos que, o que Luíza narra, é uma projeção e não, necessariamente, uma memória real, porém, mesmo na construção que faz, ela mobiliza a memória. A imagem da mãe é reelaborada a partir daquilo que ela tem estabelecido acerca da progenitora e, também, de sua versão infantil. A personagem faz uma correlação direta com o espaço que se encontra e sua figura materna que, tendo vivido parte de sua vida na Bélgica, certamente contou a filha as experiências que viveu na cidade – contava “histórias de suas histórias”, essa evocação decerto reflete o comportamento da mãe. Desta forma, na prática, a maneira como a afetividade trabalha na organização e reordenação das memórias, auxiliando certos preenchimentos de lacunas, a partir daquilo que é já conhecido. Conseguimos visualizar, também, esse processo de rememoração em cadeia, onde o espaço belga evoca a imagem da mãe, por meio da associação entre espaço-pessoa.

Dessa maneira, percebemos que o processo de rememoração em *Esta noite sonhei com Brueghel* não acontece, necessariamente, sob o domínio da consciência. Na maior parte das vezes, não existe uma pretensão de convocar o passado. Quando pensamos no ato da escrita, percebemos a intencionalidade do rememorar para escrever, mas, na apresentação das experiências, o que visualizamos é um processo de reminiscências que aparecem mediante a circunstância. Desta forma, Luíza se vê, de repente, arrebatada pelas memórias, resgatando-as mediante as sensações causadas pelos elementos ao seu entorno, rememorando, portanto, à

maneira proustiana. Ao entrar em contato, por exemplo, com a *Dulle Griet*, no museu na Antuérpia, Luíza explicita:

Serão as monstruosidades da *Dulle Griet* que transportavam a evocação de Pepe? O silêncio do museu é o silêncio doméstico da minha infância, mas há aqui uma claridade, inexistente lá. O silêncio, lá, era baço, aconchegado em passadeiras escuras ao longo dos corredores solitários, com a opacidade de sombras informes a envolver-nos os passos vacilantes. Aqui tudo é límpido e transparente (Botelho, 1988, p. 37).

O passado se apossa dela de maneira involuntária, lembrando Pepe, seu namorado da adolescência, a partir das sensações causadas pela *Dulle Griet*. Porém, levam-na, principalmente, para a infância, ao silêncio doméstico, que não é límpido como o do presente. Podemos observar que, a descrição desse silêncio nítido, se vincula apenas ao presente, já que o passado se mostra embaçado por conta das lacunas da memória, característica de um processo inicial de rememoração. Percebemos, nesse trecho, a comparação entre o passado e o presente, o contraste entre os dois espaços temporais. A lembrança do silêncio da infância só existe em contraste com aquele da atualidade, recaindo na possibilidade de elaborar uma percepção sobre o passado. Atualizam-se, portanto, os paradigmas do pretérito.

Por mais que, neste primeiro exemplo, a obra de Brueghel remeta a Pepe, no decorrer da leitura, percebemos que esse olhar de Luíza para as pinturas brueghelianas vai desencadear fortemente, por associação, a figura de sua mãe. Essa associação se dá, possivelmente, por conta da admiração que a mãe sentia pelo pintor, mas, também, por um alinhamento de origens. Assim como Brueghel, a sua progenitora era também flamenga e, como dito, uma grande apreciadora do citado pintor, oferecendo, dessa forma, uma ligação entre o presente e a lembrança materna, afinal, “Brueghel é o meu ponto de referência, pensa Luíza. A minha mãe é só memória, nunca a encontro, pobre dela!, pobre de mim!” (Botelho, 1988, p. 63).

É, portanto, por meio de um estímulo de sentido visual – por meio da pintura – que Luíza acessa, de maneira involuntária, memórias sobre a progenitora e a infância que teve, que, por sua vez, desencadeiam a rememoração de diversos outros fragmentos pretéritos. A própria Luíza tem consciência dessa associação quando, mais a frente, afirma: “E então agarro-me ao Brueghel e transfiguro-a, mas nem sempre resulta” (Botelho, 1988, p. 128).

Também analisa, a partir da lembrança da mãe, um reflexo profundo da própria realidade, ao buscar reelaborar suas reminiscências, agora mais maduras e conscientes do espaço reservado para a mulher na sociedade, a fim de reconstruir a imagem da mãe, que já se foi, em uma necessidade de aproximação daquela mulher consigo mesma. Pensa-a, portanto,

assim como enxerga a si: uma mulher não integrada, nem no meio social, nem no familiar, com o mesmo sentimento de ter escolhido mal o rumo que seguiu durante a vida:

[...] enquanto vamos andando, pergunto a mim própria que tolo sentimentalismo me obriga a reinventar a minha mãe, sempre que dela se fala! E por que razão tanto me esforço por lhe dar um rosto expressivo, a ela, que não o tinha, nem parecia enraizada numa terra, num povo... Ela, que apenas deve ter descoberto ter-se enganado no rumo que dera à sua vida, ao casar com aquele estrangeiro bonito e inteligente, que tão pouco a apreciava! (Botelho, 1988, p. 29).

A ideia de reinvenção da figura materna aparece diversas vezes. Acreditamos que esta necessidade de reconstruir a falecida progenitora é, inicialmente, uma maneira de suprir certas demandas emocionais, causadas pela falta da presença materna. Mas pode ser encarada também como uma maneira de dar uma nova roupagem à imagem da mãe, já que, agora, com o afastamento temporal do período em que conviveram e, com a maturidade, Luíza se permite visualizar a mãe como uma figura mais complexa do que como enxergava quando mais nova. Além, é claro, da possibilidade de atualizar a construção imagética estabelecida acerca da progenitora, lhe dando um aspecto que considera mais digno ou o ideal, que, para ela, sua mãe deveria assumir.

Percebemos, diante disso, que há um esforço por parte de Luíza de resgate da memória da mãe, encontrando, no referencial materno que carrega consigo, uma forma de elaborar uma aproximação com aquela que a deixou tão cedo. Replicando a sensação que carrega de não se sentir integrada à realidade que a cerca, assim como a infelicidade matrimonial que vivencia no casamento com Rui, seu primeiro marido. Ao mesmo tempo que se aproxima da progenitora, convoca, também, a si, replicando uma realidade de sua vivência de uma forma mais concreta, na figura ausente da mãe.

Quando, posteriormente, evoca o acidente de carro que tirou a vida de seus pais, mais uma vez, o faz através de uma obra de Brueghel, “[...] lá volto eu aos teus estropiados” (Botelho, 1988, p. 48), diz, enquanto reflete sobre a morte dos progenitores. Percebemos, durante a narrativa, que a personagem relembra os pais com uma certa frequência e que, por mais que fale sobre o assunto com seus pares, este é um ponto de ordem sensível, aparecendo apenas em alguns vislumbres necessários. Há um certo afastamento pelo trauma, no que diz respeito a esse momento de sua vida e às obras de Brueghel, assim como o sonho que tem com ele. Logo no início da narrativa, essa experiência inconsciente a ajuda a acessar uma memória que, para ela, era preferível que esquecesse, afinal, afirma aos amigos, depois, que o homem do sonho acusado de heresia e que foi empalado é o seu pai (Botelho, 1988, p. 50). Luíza vivencia,

portanto, essa mescla entre sonho, pinturas e realidade, que trazem à tona os acontecimentos do passado com uma nova roupagem, fazendo-a acessar, novamente, acontecimentos que se mostram como pontos dinamizadores em sua vida, movimentando a trajetória trágica e subjetiva da personagem.

Por exemplo, revela, posteriormente, que tentou o suicídio. O episódio aparece narrado por três vezes, durante o relato correlacionado com a figura de seus pais, mais especificamente com o acidente que ceifou as suas vidas. Percebemos, portanto, uma ligação entre as duas circunstâncias, como se uma só existisse em associação à outra, mesmo que o episódio tenha acontecido anteriormente à morte dos progenitores. É como se, independentemente do momento temporal de acontecimentos, tivesse parte dela morrido junto aos pais, rompendo-se com quem era anteriormente. Esse aspecto fragmentário da memória também remete ao modelo proustiano: observamos os fatos se encadeando uns aos outros e as linhas temporais se transpassando, compondo a própria tela de Luíza, seu próprio autorretrato, o qual visualizamos, a partir do que é por ela redigido, no formato de uma autobiografia estética.

A primeira menção ao fatídico episódio ocorre após a sua visita a Antuérpia, no jantar com os amigos Elvira e Gonçalo. Retomando a conversa que teve com um jovem mais cedo do museu, versaram sobre a morte e agora, relembando, remete-a sua tentativa de suicídio:

“Por que fizestes isto, Luizinha?” “Não lhe fales agora, deixe-a recuperar em paz” É a voz de meu pai, bem articulada e cortante, a mesma de quando, ao pequeno-almoço, reclama o ovo quente. [...] “E não choramingues”, acrescenta a voz bem articulada. “Já está livre de perigo.” Vejo-os dois, debruçados para mim, num primeiro plano, [...] O olhar dele é directo, embora sem malevolência. Espanto-me da atenção com que me olha, e a minha surpresa é tão grande que não consigo manter os olhos abertos. (Botelho, 1988, p. 43).

Desse modo, vemos Luíza aglutinar o diálogo que teve com o jovem com seu próprio passado, remetendo a experiência que viveu, anteriormente e, também, trazendo ao centro a memória de seus pais, no pretérito da infância. Mais à frente, conversando com Elvira, retoma a história de seus progenitores, desta vez para falar sobre o acidente automotivo. A amiga demonstra curiosidade sobre o seu dia, o que leva Luíza a falar da viagem e do sonho, relacionando-o à figura do pai. Nesse sentido, a evocação ao progenitor e sua presença no sonho leva-a a pensar na pintura de Brueghel (*Os mendigos*) que, por sua vez, reflete a memória do acidente que causou a morte de seus pais.

A segunda menção acontece ao regressar de um de seus almoços com Constança, quando se senta em sua escrivaninha para escrever, absorta em um sentimento de inutilidade, diante da competência dos funcionários de sua casa, que tratam e resolvem tudo de uma maneira

que ela não conseguiria e nem se propõe a fazer. “Não me suporto auto-compadecida” (Botelho, 1988, p. 91), diz diante de seu próprio desconforto, o que encadeia a memória de sua mãe, relembrando os momentos em família e o desfecho de perdas, de si e dos outros:

[...] chega-me ter acordado uma vez com o rosto de minha mãe a espreitar o meu. ‘Por que fizestes isto, Luizinha?’ Então a morte é isto? Parece-se com aquele totelimundi donde regressei intocada, olhando os rostos dos meus entes queridos, na sua pose convencional de mãe e pai atribulados, suspensos da minha frágil respiração? No entanto, mesmo junto ao meu leito de morte, eles prosseguem o conflito radical das suas personalidades, deixando-me a mim na rectaguarda de todas as guerrilhas, numa zona neutral de nula importância estratégica [...] (Botelho, 1988, p. 91).

Essa sensação de autopiedade que sente remete a forma como se sentiu ao acordar após a tentativa de suicídio, evocando-lhe a memória dos pais, destacando suas personalidades contrastantes: seu pai “grisalho e bonito, destilha seu sarcasmo”, enquanto a mãe “baixa os olhos e caminha, trôpega, convulsa”, segurando-se pelas paredes para poder caminhar em meio a bebedeira (Botelho, 1988, p. 92). Luíza destaca o alcoolismo da mãe, ao mesmo tempo que explicita a sua posição no seio familiar de uma mulher sobrecarregada, que desconta o peso de sua insignificância na bebida, “Como tudo era diferente, quando Brueghel lhe aticava as cores com brejeirices” (Botelho, 1988, p. 92), destacando, de maneira sutil, a perda de personalidade e de raízes vivenciada pela mãe, como um dos fatores para sua decadência. E então segue:

Mas...

Quão efêmero é o
fruto sazonado
fugaz
a fruição...

...é a poesia triste que perdura, a sereia pertinaz de uma ambulância nos caminhos da memória, a ressoar nas estradas varridas pelo vento e nos corredores hospitalares, onde aguardo, aguardo, aguardo, nem eu sei o quê, pois tudo já acabou. É Fevereiro, as temperaturas são baixas, a chuva torrencial, o piso escorregadio, as estradas cheias de buracos... Estou sozinha em casa, quando o telefone me distrai de uma leitura frívola – ele não estava lá para me reconduzir às virtudes dos clássicos, aos émulo de Damião de Góis, à sua descendência espiritual, ao espólio cultural que às epigonias compete administras com o máximo respeito e a competência possível... “Derrapou numa curva, capotou... a poucos quilómetros do Porto” (Botelho, 1988, p. 92).

Luíza, novamente, ao relembrar poeticamente (mescla de poema e narrativa, belo recurso de Botelho), a sua tentativa de suicídio, se cerca de memórias sobre o falecimento dos pais, acessada por meio de associação de fatos análogos. As memórias não se mesclam, a primeira é descrita e apresentada, fazendo com que a personagem adentre as percepções que tem sobre seus pais e, logo depois, sua mente é arrebatada para a circunstância do falecimento,

desta vez focando, no momento em que recebeu a cruel notícia, descrevendo o ambiente. Percebemos a relação que Luíza faz da ambulância e dos corredores hospitalares, ao apresentá-los como uma alegoria aos caminhos que percorre pela memória, até que ela emerja e se torne palpável ao seu resgate. Quando reconduz seu caminho ao presente, se percebe sentada na escrivaninha do quarto, “a rememorar os factos que, em sucessão, a transportaram até ali, àquele quarto, num fim-de-tarde estival, mergulhado num silêncio de virginal alcova” (Botelho, p. 1988, p. 93). Percebendo que, mesmo as dolorosas experiências – talvez principalmente elas – a encaminharam àquele momento que agora vive.

Já a terceira menção é quando, após cinco anos de relacionamento extraconjugal com Pepe, ela resolve contar para ele sobre o episódio. “Uma vez fiz uma coisa tola” (Botelho, 1988, p. 103), sussurra ao amante, que aguarda que ela conte a dolorosa história:

“Tomei todos os comprimidos para dormir que ainda havia no frasco. Eram da minha mãe”

“Nunca soube disso”, diz ele, não excepcionalmente interessado. E eu justifico: “Já não andavas por lá, por que havias de saber? Ele já não te dava explicações... Além de que exigiu o máximo de silêncio, um sigilo absoluto. Só a Flores é que ficou a saber. Por acaso”

[...]

O que no hospital fizeram para me salvar, não sei bem, vou contando ao Pepe; o meu pai recusava-se a aludir ao assunto, e a minha mãe, por seu lado, não estava lá para saber – ficou em casa a chorar e a lamentar-se. E, se soubesse, também nada diria: o meu pai deve tê-la ameaçado de represálias, caso fosse indiscreta. “Por que fizeste isso, Luizinha?”, geme ela debruçada para o meu rosto. O meu pai manda-a calar, como se o porquê não interessasse ou ele pressentisse, subtilmente, que é melhor ignorá-lo. [...] Quando volto a acordar, estou no meu quarto virginal e oiço aquele “por que fizestes isso, Luizinha” Romantismo exacerbado, terão eles intuído, ou melhor: intuía meu pai (ou dissimulou), indiferente a qualquer dúvida metódica que à dramática curiosidade da minha mãe se impusesse ou a sua mente albergasse, tão predisposta ela era a prolongar, por insolucionáveis, angústias e agonias que lhes justificassem e alimenta a inerte inquietação. Romantismo exacerbado! (Botelho, 1988, p. 104).

É revelado ao leitor, nesse momento, a forma que Luíza encontrou para atentar contra a própria vida. Também se faz possível perceber que ela foi encontrada por seu pai e que houve uma tentativa, que se mostrou sucedida, de esconder o episódio. Dessa vez, não temos uma ligação direta com o acidente de seus pais, apenas as suas reações a situação, o que insere mais uma camada que permite ao leitor entender as suas personalidades. Destacamos, porém, a repetição da fala da mãe (“Por que fizeste isso, Luizinha?”) que é aludida as três vezes, explicitando a súplica materna no leito da filha. Percebemos que essa reincidência reverbera em Luíza na atualidade, pois, as palavras ditas pela mãe demonstram o lamento que sente pela filha naquele momento, causando-lhe um desconforto que carrega por toda vida, resultando em seu

drama ao sentir-se auto compadecida. A resposta para a pergunta da mãe, a qual o pai acredita ser melhor não saber, é, também, esperada pelo leitor e dada por Luíza, quando Pepe pergunta:

“Mas, afinal”, exclama ele, a assarapantar a pardalada adormecida no quente da tarde “mas, afinal, qual a razão de tudo isso?”. Como se fosse aquele, como era, o desfecho natural de todo solilóquio.

Agora sou eu a voltar-me para ele, bem encostada, rosto no rosto, como para amortecer o choque e pulverizar efeitos dramáticos (que mal ainda conheço o Pepe!): “Achei que não podia sobreviver à vergonha da minha devassidão, à impureza do meu corpo... por tuas mãos. E da Flores, também.”

Pepe força uma risada, á-á-á, e então arremata: “Era mesmo romantismo. O teu ilustre pai e meu respeitado mestre tinha toda a razão. Romantismo. Do baratinho, claro. De cordel. (Botelho, 1988, p. 104-105).

A natureza da tentativa, desse modo, está no constrangimento que sentiu após sua iniciação sexual, ainda na mocidade, com Pepe e Flores. A vergonha que sente não é por remorso, mas por repressão social da sexualidade feminina. O fato de Luíza trazer as incômodas experiências sexuais, tantas vezes, demonstra como ainda carrega consigo resquícios desse sentimento, que tenta burlar por meio de seus relacionamentos extraconjugais. Quando, ainda em Bruxelas, vai visitar Flores, a referida personagem também relembra o episódio, rememorando-o e evocando as figuras de Pepe e de Flores, antes do reencontro:

Concentro-me na nuca do motorista argelino que me conduz ao longo da longa avenida. [...].

A nuca do argelino não é a solução. Também Pepe era morenaço de cabelo crespo. Um belo par, ele e Flores, iguais na altura, a resfolegar enrolados um no outro e rolando, rolando sobre a colcha de algodão adamascado côr de ex-laranja, sumida pelo roçar de muitos corpos. Então param, subitamente desenlaçam-se, ainda ofegantes, de olhos fechados. Flores respira fundo, abre bem as pernas para um arejo mais rápido – e que belo corpo! Que sugestiva marcenaria! Quão ritmada a obscena, tropicalmente loiro pálido! – Então move a cabeça e vê-me, mísera na minha nudez, acorada no tapete ex-côr-de-mel. “Olha o berloque! Ficas aí até quando? O berloquinho caído no chão...!” Pepe abre os olhos, ergue a cabeça, deposita-a nos seios de Flores, voltada para mim. Como ele ri! Sobre os seios oscilantes e frescos de Flores, Pepe desata a rir – e os seios de Flores riem com ele, em uníssono, um entendimento perfeito entre eles e o rosto sôfrego e lambuzante do Pepe. (Botelho, 1988, p. 61).

Percebemos, mais uma vez, o processo associativo com que se constrói as reminiscências em cadeia de Luíza, que nesse caso se volta às suas experiências sexuais. Visualizando a nuca do motorista que a leva até a casa de Flores, remete-lhe a imagem de Pepe e, por sua vez, também a de Flores. A descrição que segue demarca a iniciação sexual de Luíza, a qual dividiu com os dois outros personagens e demarca a dualidade que visualizamos na

protagonista: a repressão que a enlaça ao convencional, ao aceitável e o impulso de transgredir a tradição.

Observamos Luíza a reconhecer esse mesmo dilema enquanto observa Rui na cena já citada, onde se pergunta “Que faria Brueghel de meu Bigodes” (Botelho, 1988, p. 25), percebendo-lhe como uma pessoa completamente integrada ao seu meio e satisfazendo-se nisso, o que, para Luíza é uma “ausência de colorido”, “falta de relevo”, não parece Rui se incomodar em seguir exatamente aquilo que foi socialmente proposto a ele. Por outro lado, Luíza se encara distante disso, não se contenta em ser apenas a esposa discreta e bem-comportada, “Não saímos da mesma alma comum, aí está! Aí está o segredo” (Botelho, 1988, p. 39), diz a Rui em determinado momento de distração.

A festa na casa de Flores demarca um ponto de virada na narrativa. É quando Luíza, já adulta, reencontra a memória de sua relação com Pepe e Flores e, já adulta, consegue visualizá-la de maneira mais distanciada, já sem o peso que tinha na juventude. É quando, pela primeira vez, abraça a transgressão da normativa social por meio da infidelidade, que se torna a maneira encontrada por ela para abraçar o rompimento com a vida cotidiana. Sua movimentação, dessa forma, se dá pelo processo e atualização da memória do passado. Analisando sua tentativa de suicídio, afirma que:

A adolescência avoluma as trevas até à cegueira total e aproxima-se do sol até queimar as asas. A adolescência é o mundo visto através de uma solene bebedeira, extravazada em turbulências, mistérios e saltos mortais; se a adolescência quebra no espelho a sua (dela) imagem idealizada, o desespero é não acreditar na morte (Botelho, 1988, p. 104).

Percebe-se, desta forma, o afastamento dos sentimentos causados pela experiência na época, que mediante a maturidade, permite com que ela perceba a reação extrema da adolescência. Também evidencia a consciência da existência da idealização pueril e sua posterior ruptura, associando-a à morte, demarcando o rompimento doloroso com a imagética criada por ela, do encaminhar ideal da vida, do qual a relação com Pepe e Flores não faria parte. De certo, há uma tendência de Luíza a fugir dessa sensação que a arrebatou na adolescência, sendo, talvez, este o motivo de ter se contentado com uma vida tão média, banal e cheia de insatisfações, como a que vivia com Rui. A fome que sente, após ver a pintura de Brueghel, é um prenúncio para o seu despertar, sente apetite pela vida, por visualizá-la para além do papel que vem exercendo. A festa de Flores, coloca-a num espaço que não sente pertencer – “As voltas que o mundo dá! Quem me diria há anos, eu aqui, quem me diria? Eu aqui, no sítio errado, [...] e tão participante, tão desenquadrada” (Botelho, 1988, p. 65).

O ambiente se parece mais com as pinturas de Brueghel, pois, é apresentado como um lugar de libertação, desprendimento. Sente, por exemplo, a liberdade da intenção de despir-se do sutiã, como recomendado por Flores – veemente negado por Luíza inicialmente, mas considerado mais adiante; a possibilidade dos contatos íntimos no ambiente orgíaco o qual se insere, a histeria coletiva por conta da presença de Simone, uma travesti, demonstrando a abertura de libertação presente no espaço. São estes os elementos que tornam o espaço propício e passível da personagem de extravasar por meio do adultério.

Percebemos, portanto, que a elaboração memorialística de Luíza perpassa diversos pontos dinamizadores de sua vida, potencializados e, de certo modo, também direcionados pelas pinturas de Brueghel. A obra do pintor belga orienta sua percepção de vida, auxiliando na seleção daquilo que será lembrado e colocado em evidência, além de, por vezes, direcionar a leitura feita por ela acerca de determinadas situações. Seu processo de resgate de reminiscências, porém, é amplificado, por meio da escrita, que se mostra o veículo escolhido por ela para registrar suas memórias, pintando, assim, o quadro de sua própria vida, sempre com “a esferográfica entre os dentes”⁶, a meditar sobre sua própria vida, seu passado, seu presente e, porque não, seu futuro.

2.2.1 Entre o autobiográfico, o autorretrato e a autorrepresentação: a “escrita de si” como caminho para o autoconhecimento identitário

Como apontamos anteriormente, um dos cerne de *Esta noite sonhei com Brueghel* é o encaminhar feito por Luíza em busca de seu autoconhecimento. Para isso, elaboramos uma linha de pensamento que contempla todos os tópicos mencionados nesta dissertação, iniciando no seu contato com as pinturas de Brueghel, que a despertam para o mundo a sua volta e para si mesma. Esse despertar envolve, sem dúvidas, a necessidade de rememoração crítica, de retornar ao passado para que seja possível reavaliar o presente. E, por fim, essa reavaliação se concretiza a partir do ato de escrita, da atividade de redigir não só as experiências, mas, principalmente, as análises, sentimentos e pensamentos desenvolvidos a partir delas.

Quando pensamos em autobiografia, inicialmente, tomamos as palavras de Lejeune (2008, p. 14), que a define como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história

⁶ Diversas vezes, quando o narrador descreve Luíza em seu movimento de escrita, ela aparece com a esferográfica entre os dentes. Visto demarcado nas páginas: 80, 82, 83, 91, 93, 94, 106, 107, 120, 121, 131, 133, 135, 181, 182, 203, 204.

de sua personalidade”. Ou seja, é a narração composta por uma retrospectiva de vida desenvolvida por uma pessoa real sobre sua própria existência. Nesse sentido, pressupõe-se uma construção de relação entre a identidade do autor, do narrador e de sua personagem, estabelecendo um nível de referência que liga o autor àquilo que está sendo dito.

Desta forma, pensamos a autobiografia como um processo de narração da existência de um sujeito por ele mesmo que é elaborado, principalmente, por meio do registro de memórias, análises e avaliações das experiências. Como ressaltamos, anteriormente, a escrita autobiográfica desenvolvida por Luíza não tem como intuito principal o puro registro de experiências, mas busca dar conta de uma crise existencial vivida pela personagem. Desta forma, temos uma temática central que ronda toda a obra e que engloba os outros elementos que já aqui foram mencionados, sendo esta: a busca constante pelo autoconhecimento e a reflexão acerca da condição humana. O encaminhamento narrativo proposto por Fernanda Botelho e, concretizado na figura de Luíza, principalmente, de sua escrita se volta para uma análise comportamental da sociedade, o papel que a mulher é levada a assumir perante seus pares, a fuga por meio do adultério e da sexualidade.

Sua escrita autobiográfica, portanto, parte de uma necessidade de reordenação acerca das suas vivências e do processo de leitura da referida obra, possibilitando a análise que nos orienta a perpassar alguns aspectos do que diz respeito ao ideal de autobiografia. De acordo com Lejeune (2008), quando nos deparamos com uma autobiografia, estamos nos conectando com uma narrativa desenvolvida por uma pessoa real, com a qual se estabelece uma relação de uma certa confiança no dito. Gérard Genette (1972, p. 294), por sua vez, destaca a capacidade da ficção de criar sua própria realidade, apontando que ela torna instável a fronteira entre os mundos. Luíza, sendo personagem e, ao mesmo tempo, autora de sua própria história, cruza a linha de fronteira mencionada por Genette, alterando a percepção elaborada pelo leitor, obrigando-o, como afirma Martioli (2022), ao reposicionamento quanto àquilo que é narrado, possibilitando encarar a escrita ali desenvolvida como este processo autobiográfico.

Desde o início, Luíza apresenta ao leitor aquilo que escreve como uma produção autobiográfica, nos encaminhando a aceitar aquilo que lê como o que lhe é proposto. O leitor, dessa forma, é colocado numa situação extremamente particular, que o sugere a participar daquilo que a narratologia define como um pacto narrativo, onde ele assume aquilo que é posto como verdade, respeitando as condições de enunciação-recepção cabíveis dentro daquele processo direcionado pelo autor (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 228). Desta forma, o receptor adentra um espaço onde pode encarar aquela narração como realmente o desenvolvimento

escrito da vida do personagem, sendo transportado para a esfera do autobiográfico e aceitando o proposto pelo autor, por meio do personagem.

Tratando-se, porém, de um personagem ficcional, desenvolvendo um trabalho de escrita considerado como autobiografia, é necessário ampliarmos nosso olhar acerca dos termos e conceitos utilizados, necessitando pensar de que maneira podemos estabelecer o nosso olhar para o exercício desenvolvido pela personagem. Visualizando o processo de “escritas de si”, percebemos um movimento que nos leva a necessidade de autorrepresentação, a propensão do sujeito de voltar-se a si, de registrar-se:

Esse movimento autorreferencial do discurso artístico não é específico das artes plásticas nem da fotografia. [...], um movimento paralelo surgiu na literatura, com a eclosão do diário e da escrita jornalística; igualmente na dança e no teatro a figura do Eu se afirma [...]; o monólogo teatral ou a peça para um único ator, criada por este, são também cada vez mais recorrentes. [...] A dominância crescente da autorrepresentação na arte contemporânea só pode ser respondida fazendo apelo a áreas do conhecimento habitualmente exteriores à história da arte, pois é necessário enquadrar essa questão numa reflexão mais geral sobre o papel da afirmação do corpo na afirmação da identidade (Faria, 2000, p.14 *apud* Martioli, 2022, p. 44).

Amplamente utilizada na arte contemporânea, esse processo de representar-se a si mesmo aparece como uma forma de afirmação do sujeito, de estabelecimento de uma noção própria de identidade e de firmação de uma noção concreta de sua condição como sujeito. É uma forma subjetiva de estabelecer uma verdade referencial acerca de si. Do mesmo modo, a autobiografia surge com o mesmo intuito, quando olhada pela ótica desenvolvida pelas teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas, a qual o estatuto do “eu autobiográfico” foi repensado. Desta forma, pensamos a autobiografia como uma “recriação em que se fundem memória e imaginação numa combinação entre experiência vivida e efabulação” (Rocha, 1992, p. 45).

Pensando na proposta sobre autobiografia desenvolvida por Lejeune (1996), a construção de um texto deste gênero implicaria em alguns aspectos de composição: a questão da identidade do autor, narrador e personagem principal – que deve ser aceito pelo leitor por meio de um pacto autobiográfico; e, também, uma narrativa retrospectiva, onde seja feita uma reconstituição do passado enunciado, a partir do presente. Como colocado por Leonel Lopes (2002) e, já reiterado anteriormente, no campo da identidade e aceitação do leitor, os escritos de Luíza se inserem bem na proposta autobiográfica; por outro lado, quando pensamos no aspecto da temporalidade da enunciação, encontramos um empecilho para encarar a escrita de Luíza dentro dos parâmetros de autobiografia desenvolvidos por Lejeune (1996) e, evocados por Lopes (2002, p. 97):

Com efeito, por um lado, aquele "presente" é o de 1984 e o primeiro excerto da autobiografia pertence a 1972: foi iniciado há doze anos (cf. p. 11); por outro lado, retrata a personagem nessa época distinguindo-se do fim da mesma que é contemporâneo da narração da narrativa primeira.

A temporalidade, portanto, por mesclar-se, não estabelece a linha temporal retrospectiva prevista por Lejeune (1996), que direciona o estabelecimento da noção acerca da narrativa autobiográfica. Luíza, por sua vez, por mais que nomeie seu texto como uma autobiografia, reitera, no início do texto, a sua proposta de construir um autorretrato – “Tal é, em síntese, o meu autorretrato” (Botelho, 1988, p. 13). Torna-se, portanto, a narrativa complexa, no que diz respeito a uma definição acertada, especialmente por mobilizar noções entre fato e ficcional, bem como os conceitos de autobiografia e autorretrato e a especificidade de ser uma integração entre duas narrativas (a desenvolvida pelo narrador e a proposta por Luíza). Desta forma, podemos nos perguntar, em meio as dualidades:

Como explicar, assim, esta narrativa construída no plano de um espaço autobiográfico fictício e a relação entre as duas narrativas? [...] Poderá ser explicada como um texto dentro de um texto, um caso de intertextualidade interna ou autotextualidade, de que Dälenbach (1976: 282-283) propõe a seguinte definição: ... « on définit Y autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle à la fiction)... » ? (Lopes, 2002, p. 97-98).

Essa perspectiva da reduplicação interna da narrativa se estabelece em sua própria estrutura (alternação de narração entre primeira e terceira pessoa), levando-nos a visualizar duas perspectivas diferentes de uma mesma personagem: sejam os registros de sua escrita ou o explicitado pelo narrador que, por sua vez, tem como objeto de narração a própria personagem. Percebemos, portanto, como explicitado por Martioli (2022, p. 47), um processo de autorrepresentação por meio da escrita de Luíza, que parte de sua posição como mulher na sociedade portuguesa, enquanto mulher divorciada e adúltera:

Essa autorrepresentação de Luíza enquanto mulher casada e madura articula a perspectiva individual e estritamente autorretratística com a perspectiva coletiva e sócio-cultural: seja pelo facto de nos inserir em um universo que retrata a vida portuguesa, o papel social da mulher e um panorama crítico do mundo em que a personagem se move; seja pelo facto de, durante suas aproximações ecfrásticas com Brueghel, sonhos, diálogos e descrições pictóricas, acompanharmos também a construção interior da personagem. No fundo, é como se a écfrase operasse num processo paralelo de autorretrato e retrato social.

Deste modo, acompanhamos, com a leitura, essa construção interna da personagem, que mobiliza, por meio da escrita, elementos pessoais que estão diretamente ligados com os

processos de ordem social. Observamos, portanto, essa ligação das memórias individual e coletiva, que se inter cruzam e elaboram as noções desenvolvidas por Luíza que, se por um lado, apresenta seu próprio drama existencial, por outro tem essa sua angústia alicerçada na construção de mundo elaborada coletivamente. Pensamos, portanto, para definir a narrativa proposta por Luíza, como um processo de escrita visto como um meio para a elaboração de um autorretrato – o qual ela chama de autobiográfico –, um espaço em que se sente à vontade para se autorrepresentar e, por conseguinte, para se autoconhecer.

A escrita desenvolvida por Luíza sugere uma motivação alicerçada na necessidade de busca de sentido para vida, mas também aparece como um refúgio para momentos que inferem um estado psíquico de angústia, depressão ou carência (Lopes, 2002, p. 22). Desta forma, a busca de Luíza pela escrita é, no geral, de elucidação, a procura de um caminho: seja para compreender a si mesma, seja para sair da melancolia que a consome, que, no geral, tem ligação com a primeira motivação. Ela anseia, no fim das contas, recursos que auxiliem no seu processo de compreensão de si mesma:

Sirvo-me das palavras como droga
 nutro-me desta ilusão desconfortável
 com quem adormeço sem saber se a morte
 é esse pesadelo em estilhaços
 ou isto de viver sem o saber
 sem (o) saber que vivo e sem saber
 se é viver isto de morrer de novo
 Só tenho o amor das coisas complicadas
 não vivo do vosso pão de cada dia
 só do caviar que não comi
 Sugo-me das minhas verdades condenáveis
 faço delas o pão ralado com que envolvo
 a minha solidão o meu baudelaire
 o meu proust a minha confusão. (Botelho, 1988, p.87).

Além da relação que desenvolve com as pinturas de Brueghel, Luíza também recorre a literatura canônica (Baudelaire, Proust) em seu processo de escrita, para meditar sobre sua condição humana, compondo o autorretrato da referida personagem, como se, ao falar deles, efetivamente também falasse de si. Os pequenos versos poéticos que vão surgindo, durante a narrativa de Botelho e, que compõem o texto autobiográfico da personagem são expressões de seu processo de elaboração acerca de si, como espelhos de seu estado psíquico. Luíza serve-se, portanto, das palavras e utiliza-as como meio para sua jornada que adentra as profundezas de suas percepções, enquanto persegue aquilo que não tem.

Quando conta a Constança sobre os seus escritos, afirma que:

– Não, não é intimista – respondo-lhe. Faço uma pausa de reflexão e então justifico:
 – Seria intimista, se estivesse todo voltado para dentro, para a alma em alvoroço, os seus sobressaltos... Não me enrosco em mim própria... nem sugo a minha própria seiva até o tutano... se assim me posso exprimir. Não é nada desse género... isso de expulsarmos o nosso subjectivo como o mar despeja as ondas... sempre o mesmo ritmo, sempre a mesma dolência. Não, nada disso. As coisas exteriores, os objectos, a materialidade do meu corpo, carne, ossos, sangues, água, tudo isso me distrai de mim. Acredite que sou rigorosa: os pensamentos que emergem em determinada situação nem sempre são elevados, nem sempre pertencem ao foro das abstracções transcendentais, esteticamente impecáveis... são por vezes rudes, terrenísimos, de uma grosseira realidade. Mas são, mesmo assim, complemento... fazem parte do quadro em que estamos vivos... que nos revela. Ou não será assim? (Botelho, 1988, p. 113).

A personagem aponta a presença do entorno em suas divagações, destacando que o meio em que vive não se apresenta como um mero pano de fundo, mas como um espaço participante de seu processo de revisão da vida. Afirma, também, que não enrosca em si mesma, nem suga-se até o tutano, ou seja, não busca esgotar-se, pois sabe que não é possível. Sabe que jamais conseguirá desvendar tudo sobre si. E, conclui, destacando que tudo compõe um quadro maior e abrangente e, por isso deve ser levado em consideração no processo de desvendar-se.

A escrita para Luíza assume esse lugar de possibilidade, escreve sobre si, mas, mais importante que isso: escreve para si mesma. Ela pode, desse modo, rever suas opiniões passadas e renová-las, encarar o caminho que a levou até o momento presente. É, portanto, por meio da escrita, que Luíza recria-se e (re)inventa-se, produzindo o texto ao mesmo tempo que os escritos a produzem – elaborando esse processo de autorrepresentação. E é por conta disso que, ao retomar aqueles escritos por doze anos abandonados, visualiza ali uma versão sua que reverbera naquilo que é na atualidade. Agora, tendo distanciado-se dos acontecimentos, consegue enxergar as coisas de forma mais ampla, encarando os eventos traumáticos que a machucaram, refletindo, também, sobre o seu casamento, quando se percebe repetindo os mesmos padrões: assim como traiu Rui, trai, agora, Diogo, o segundo marido.

Desse modo, torna-se mais consciente com seu processo de escrita, vendo o passado se misturar com o presente, diante de suas ações, adicionando o aspecto da nova temporalidade descrita por Sarlo (2007). Porém, ela consegue agora analisar tudo isso com um novo olhar; antes via a atividade literária como algo leviano, mas agora se pergunta por qual motivo sente a necessidade de redigir e se preocupa com a condição e qualidade do escrito:

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, como posso eu existir sem que tudo seja maravilhoso? É necessário que tanta e tão desastrosa veemência tenha um sentido (Botelho, 1988, p. 82).

Esse aspecto do “maravilhoso”, buscado por Luíza, não é a mera necessidade de ter uma vida excepcional, mas uma demanda de encontrar naquilo algum significado, algo que esclareça as dúvidas e lacunas de sua vida. A busca, pelo sentido de sua própria existência, é o que move a necessidade de registrar sua vida:

[...] que eu, não sendo ilustre, escrevo porque, só quando escrevo, me sinto livre de me contar como eu bem queira, pois só a mim própria me conto e só para mim própria; e que, talvez, quíça, quem sabe, talvez um dia possa pôr a palavra “fim” numa folha, que será a última, e então acomodar os meus invioláveis cadernos, muito certinhos, e com eles alimentas as chamas da lareira que, no Inverno, aquecem os serões do Diogo; e que, caso tal aconteça, é porque alguma coisa fiquei a saber que até aí não sabia, um sentido enfim encontrado ou, indisfarçavelmente reconhecida, a vanidade das coisas, vida inclusa, amor incluso (a morte exclusiva), vanitas vanitum, omnia vanitas... [...] (Botelho, 1988, p. 109).

Há, portanto, uma abertura ao seu drama existencial, expondo aquilo que viveu, enquanto busca respostas que elucidem sua vida, as escolhas que fez e os possíveis acasos. Sua luta é por uma resposta que, uma vez descoberta, colocará fim em seu desconforto, concluindo-se, assim, a necessidade de escrita. Durante toda a obra em estudo, seu questionamento se volta para a falta de unidade do “eu”, na percepção de que cada pessoa que entrou em sua vida, especialmente no espaço da afetividade, a modificou de alguma maneira: seja Pepe, seu primeiro amor e atual amante, Rui, seu primeiro marido, ou Diogo, seu segundo marido, com quem vive um momento conjugal conturbado. Desse modo, quando pensa sobre si, percebe que ela é, na realidade, não um ser fixo, mas uma junção fluida de tudo aquilo que veio antes e que, certamente, virá depois. Estaria, então, em eterna redefinição identitária: “Sempre me senti atraída pelo incompleto... uma coisa nem lá nem cá” (Botelho, 1988, p. 22), diz em certo momento, revelando sua transitoriedade.

Acreditamos que essa necessidade de revisão identitária esteja, diretamente, ligada à necessidade da própria nação portuguesa de vivenciar esse processo de reformulação política e ideológica. Fernanda Botelho, deste modo, a partir da figura de Luíza, revela, mais uma vez, aspectos da História portuguesa e de sua memória, como aspecto participante da jornada da referida personagem, demonstrando sua participação no *hall* de escritores que versaram sobre a identidade e História portuguesas. O faz, porém, de sua forma. Neste caso, reflete na vivência de Luíza o sentimento de melancolia e desilusão com a realidade, que perpassou a existência dos sujeitos portugueses, durante o século XX, respingando nos dias atuais.

Dessa forma, acreditamos que essa necessidade de autoavaliação identitária se apresenta como um caminho que mobiliza o movimento de resgate memorialístico e o registro desse. Isso porque as mudanças advindas na sociedade tremulam o ideal alicerçado acerca das noções

sociais, políticas e morais que, uma vez que fazem parte da constituição da noção que o sujeito tem de si mesmo, este também tem suas certezas levadas ao questionamento. Desta forma, a busca pelo passado não se mostra como uma atividade lúdica, mas visceral. O pretérito é agora visualizado com um olhar crítico e novo do presente, permite interpretações outras que, por sua vez, auxiliam na revisão que o próprio sujeito realiza de si mesmo e de sua coletividade.

Conseguimos, desta forma, distinguir dois momentos componentes da construção da identidade de Luíza, destacando seu caráter provisório e passível de um processo de construção que não se encerra. O manuscrito da autobiografia se mostra como um momento inicial, de consciência da existência da crise. Configura-se no espaço onde as certezas de Luíza se desfazem, dando lugar a dissolução da noção anterior que tinha de si mesma. A narrativa da “atualidade”, por sua vez, se mostra como o momento de sua necessidade de reconstrução, de restabelecimento, a busca pela elaboração de um processo identitário coerente. Luíza considera-se mediana e enxerga, na sua mediocridade, o vazio com que enxerga a vida. Despertada pelo calor da pintura bruegheliana, é levada a encarar a noção de sentir-se média e, tempos depois, vai refletir:

Todas as abjeções se haviam processado ao arrepio da minha natural predisposição a para, não digo reverenciar, sim aceitar resignada os padrões instituídos e os valores reconhecidos como tais e compartilhados por uma avultada maioria de passivos cidadãos, preguiçosamente convictos, eles como eu, de que tal é ainda a fórmula mais confortável de viver, fora dos rastilhos que nos acendem o poeta maldito e o guerrilheiro fantástico, oh! esses nefelibatas iluminados! Reconduzida à pureza original, sou então esposa amantíssima, com agostos românticos à sombra de palmeiras Ibiza ou Bernidorm, a agulha com Diogo, praticamente omissa quanto às imaturas experiências triangulares (a caríssima Flores, emergente de uma obscena alegoria sáfica, o fálico Pepe, tão perverso! muito unhas e dentes para sorvos vorazes e requintados beliscões, ò deleitosa iniciação!... (Botelho, 1988, p. 99).

Reconhece, portanto, sua predisposição a aceitar as normativas sociais, a vivê-las como suas, assim como a maioria dos sujeitos que a circundam. Pensamos, desta forma, nas representações sociais, que direcionam o pensamento social, tratando-se de uma construção mental que, como explicita Jodelet (1990, p. 361), são “produto e processo de uma elaboração psicológica e social do real”, construídas a partir do contato social e que, por sua vez, direciona a maneira como o sujeito lê, interpreta e se coloca no mundo. Desta forma, a consciência apresentada por Luíza, de sua condição de passividade, é resultado da elaboração feita pela escrita, que permite-a reinterpretar a maneira como se apresenta à sociedade e compreender-se como participante da manutenção desse sistema.

Deste modo, a noção que ela tem acerca dela mesma e do seu entorno se modifica mediante o processo de escrita memorialística. Ao visualizar o seu passado, demarcado não só

pelas vivências individuais, mas pelo conjunto que agrega sua experiência social, a referida personagem pode visualizar-se como um projeto que não se conclui. Isso, pois, instigada pelas sensações advindas do contato com as multifacetadas obras de Brueghel, a percepção que tem do mundo se amplia e ela percebe-se imersa nas determinações patriarcais, na necessidade de desempenhar um determinado papel – no geral, o de boa esposa. Nesse sentido, Luíza busca desafiá-las através de transgressões, em especial o adultério, mas também a bebida e as mentiras, percebendo que pode existir uma versão de si fora daquilo que a sociedade ocidental busca moldar. Então, a personagem compreende a possibilidade de mudança, de assumir as rédeas de sua história, de revisitar aquilo que um dia já foi e vislumbrar o que pode se tornar.

Percebemos, também, uma lacuna no sentimento de pertencimento, fazendo-a buscar, na experiência inconsciente, em Brueghel, a elucidação que não encontra em nenhum outro lugar. Se volta, portanto, ao passado em busca de algo que conecte a si mesma e faça-a criar raízes: observa as pinturas, “à procura da pátria nos quadros que me devolvam a imagem da flamenga-minha-mãe” (Botelho, 1988, p. 36). Esse sentimento revela uma falta de conexão com aquilo que envolve sua gênese enquanto sujeito, essa falta de conexão com esse sentimento patricio é, também, uma desconexão ancestral.

Sente-se, dessa forma, desconectada também consigo mesma, especificando sua condição: “sou o que sou, sem cidadania em impérios maniqueístas, tão média, tão simplificada, no justo equilíbrio dos regulamentos e institutos, dos pratos da justiça vendada” (Botelho, 1988, p. 98). Demonstra a insatisfação, o esvaziamento da sua existência. A falta de sentido que carrega consigo está ligada à noção de que se acomodou, ao seguir aquilo que socialmente esperava-se de si, tornando-se simplificada, sem cor e sem relevo, assim como Rui. Sua escrita surge, como que para suprir essa inquietação e direcioná-la para formas de libertar-se:

Viro na segunda rua à esquerda, consciente de uma dolorosa sensação de esvaziamento. Ocorre-me, desprevenidamente, aquele poema, ainda informe, escrito num bar, frente a um bloody mary terapêutico, com os desgarrs de um piano apologético a endereçar-me, lá no fundo, saudosismos e melancolia [...]

Na pátria desolada da minha alma
Um sobressalto emerge

Vindo de um tempo que se recusa à memória (Botelho, 1988, p. 79).

Explicita sua vivência interior, essa pátria isolada da alma, como o espaço que permite um processo de sobreposição do passado no presente de maneira sobressaltada, envolvendo-a nas recordações, inquietando-a. O passado é revisitado, portanto, diante o seu estado melancólico, possibilitando revisá-lo perante esse espaço de esvaziamento. Ressaltamos,

também, o aspecto do sobressalto, da aparição inesperada do passado, que rasga o presente a partir das inquietantes memórias.

Dessa forma, podemos encarar o processo de revisitar o passado como uma maneira de reestruturar e reconfigurar a própria vida, compreendendo a sua condição de sujeito, como algo mutável e não estanque. É possível, portanto, visualizar a atividade de escrita de memórias como uma maneira de elaboração de um discurso que o sujeito constrói referente a sua existência e condição, afinal o rememorar possibilita uma revisão identitária, e novas possibilidades de existir:

O sujeito aparece então constituído simultaneamente como leitor e como scriptor de sua própria vida, conforme o desejo de Proust. Como se comprova pela análise literária da autobiografia, a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (Ricoeur, 2012, p. 419).

Ou seja, a noção desenvolvida pelo sujeito sobre ele mesmo é movimentada e elaborada por meio do reconhecimento dessas vivências. Compreender-se passa pelo exercício de interpretação realizada sobre sua vida. Para Luíza, redigir a autobiografia é a maneira que encontra para elucidar a questão existencial que carrega. Afinal, como dito anteriormente, a escrita de Luíza não se pretende, em tudo, descrever o factual, mas realizar o processo crítico de (re)interpretação a partir das experiências. Dessa forma, possibilita à personagem a compreensão de que aquilo que elabora acerca de si mesma não é fruto só do encaminhamento de suas histórias individuais, mas daquilo que internalizou como os valores a serem seguidos diante da vida social.

De acordo com Braunstein (1990 *apud* Gonçalves, 2020, p. 25) a escrita se mostra como um meio propício para a construção de um espaço privado e privilegiado para a afirmação de identidade, por meio de um “jogo do eu”. Há, portanto, um movimento de registro de intimidades, de aspectos profundos da alma, capaz de desenvolver um olhar de afastamento das circunstâncias e, por sua vez, um olhar amadurecido. Ao alterar as percepções, alteram-se, também, as interpretações e, por conseguinte, a maneira como o sujeito se entende e se enxerga.

A escrita se mostra como uma atividade processual, que joga com a afetividade prescrita da memória, que seleciona aquilo que é útil registrar e atravessa memórias diversas, de diversos períodos e envolvendo pessoas distintas, fazendo com que se compreendam escolhas e caminhos. Brueghel, por sua vez, tendo sido o ponto sensorial e afetivo que direcionou Luíza a essa jornada, ajuda-a se posicionar diante dos acontecimentos, permitindo que assuma o protagonismo de sua própria história. Luíza dialoga com Brueghel e seus personagens pintados,

transmutando a sua interpretação das obras, em sua maneira de ler o mundo. O processo de escrita, por sua vez, esquematiza e organiza os acontecimentos.

O desejo de desfazer-se das normativas sociais faz com que ela volte seu olhar para si, em contraste com o outro (sejam os outros sujeitos, sejam as personagens de Brueghel). A mobilização memorialística se concretiza na escrita, permitindo a construção do autorretrato, por meio não só de suas vivências, mas direcionada pela arte. Quando fala sobre Fernanda Botelho, Branco (2003, p. 98) afirma que ela:

[...] quer desfazer-se da construção que de si fazem os outros, quer despir essa pele 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 (Branco, 2003, p. 98).

Descreve-se, portanto, o mesmo movimento proposto em Luíza, que se utiliza da escrita não só para encontrar-se, mas para reafirmar-se enquanto sujeito que vivencia a vida de sua própria maneira. As memórias direcionam o movimento de análise, enquanto a meditação reconstrói o paradigma de avaliação, a personagem, dessa forma, despe-se – como Branco afirma que Botelho faz – reafirmando a colocação de Morão (2017), em que Luíza é Fernanda, representando a efígie desassombrada do feminino, que urge pela mudança. Luíza, por sua vez, também demonstra sua ânsia de mudança:

Uma alma pequenininha, a minha, sem estatuto próprio nas cidades do vício, tampouco nas tibetanas alturas e orientais asceses! Uma alma talvez timorata, talvez apenas ausente. Não, ausente não. Sinto-a que mexe, quando Pepe anda por perto. Por isso tanta falta ele me faz, quando dele me afasto para reentrar no reino cinza e baço da virtude. Preciso de Pepe para fruir a santa paz do remorso, sentir-me mítica, ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary (Botelho, 1988, p. 99).

A figura de Pepe, portanto, constitui sua perdição, mas também sua salvação. Luíza associa Pepe com o desprendimento, como se fosse uma imagem alegórica da libertação. Por meio do seu relacionamento com ele, a personagem pode se desprender do tédio e entregar-se ao vício. Como dito anteriormente, Luíza busca, na transgressão, a quebra de paradigma e encontra no adultério o espaço fértil para sentir-se corpo, sentir-se concreta, livre.

O apelo da transgressão coloca em xeque sua predisposição ao convencional, como posto anteriormente. O desejo de se sentir mítica é, na realidade, uma referência direta à necessidade de ruptura que sente diante de sua realidade, seu cotidiano. Evoca a figura de

Clitemnestra, famosa rainha da mitologia grega, irmã gêmea de Helena, que se vinga de seu marido Agamemnon, após a filha ser sacrificada por ordem dele. Nesse contexto, a figura da rainha mostra-se como uma necessidade de ruptura do conformismo, é a necessidade de ação por aquilo que acredita, a necessidade de decisão. É, também, uma implicação de justiça, de fazer aquilo que acredita, de não se resignar. A referência a Emma Bovary, por sua vez, implica ao tédio do cotidiano, a busca de fuga por meio das experiências fora do casamento, dialogando com a personagem de Gustave Flaubert e, também, com a Luísa queirosiana de Primo Basílio.

Percebemos, portanto, que, por meio da análise crítica vivenciada por Luíza, o processo de questionamento dos valores de uma sociedade ocidental patriarcal permite que se perceba a maneira como as mulheres são direcionadas a um projeto de vida que, no geral, se volta para o apelo afetivo e conjugal. A necessidade de pensar em si é a reação causada pela domesticação, a escrita é o veículo para a reflexão. De acordo com Leonel Lopes (2002, p. 152), esse projeto de vida proposto para as mulheres é composto por três etapas distintas que se inter cruzam: a ilusão, a desilusão e a solidão. A ilusão de um amor perfeito, idealizado; a desilusão de quando não o é, com a revelação de uma realidade conjugal hierárquica; resultando, por sua vez, em uma solidão que leva ao relacionamento extraconjugal e, posteriormente, a uma possível separação – ou na possibilidade de reconciliação.

Quando Rui revela que sabe sobre a traição, o rompimento é inevitável. Mas com Diogo, não. Teresa Guedes (1988, p. 105-106) afirma que o desfecho da obra pode soar como moralizador, já que, ao renunciar seu relacionamento extraconjugal com Pepe, haveria, igualmente, uma certa renúncia às subversões vivenciadas por Luíza durante a obra, em troca de um “final feliz”. Podemos visualizar, também, como um movimento de autopunição, como o que ocorre no fim de *Senhora*, de José de Alencar⁷, uma lembrança de retornar às normativas, aceitar e assumir o seu papel como mulher. Porém, por outro lado, podemos enxergar que há, no ato, uma maneira de se colocar verdadeiramente em cena – sem mais omissões, saídas no escuro ou ligações escondidas. Ao compreender que Diogo sabe da traição e, sendo esse o motivo pelo qual sua atitude para com Luíza tem sido de frieza durante os últimos cinco anos, Luíza, talvez, se veja, pela primeira vez na vida, com o poder em mãos de mudar sua realidade. No momento que demarca o fim do manuscrito diz:

Agora está tudo bem, quero eu dizer: tudo está claro, esclarecido. Já não me atormentam mistérios e enigmas, todo esse oculto mundo a que durante anos logrei

⁷ Apontamos o livro *Senhora* como um exemplo, mas acreditamos que as duas obras se distanciam por se tratarem de contextos diferentes com intencionalidades distintas. Nesse sentido, aproximamos as obras pelo efeito de surpresa que suas respectivas cenas finais causam no leitor e nas possíveis interpretações que podem surgir.

acesso, essa outra face da verdade, que não me era permitido contemplar. [...] Interrompo uma e outra vez o caudal de palavras, tão frágeis alicerces do meu sentir e do meu pensar, interrompo a difusa torrente dos sons, que consubstanciam as minhas pequenas e grandes amarguras, as escassas alegrias, a melindrosa beatitude tão cedo arrebatada (Botelho, 1988, p. 182).

Uma vez esclarecido o enigma que justificasse o comportamento ríspido de Diogo para com ela, Luíza encontrou a resposta concreta a um dos enigmas que buscava, resposta esta que a faria dar fim a sua autobiografia – “[se colocar um fim] é porque alguma coisa fiquei a saber que até aí não sabia, um sentimento enfim encontrado ou, indisfarçavelmente reconhecida, a vanidade das coisas [...]” (Botelho, 1988, p. 109). Reconhecer a verdade permite que ela se desprenda da necessidade de correção de sua relação com Diogo, é a compreensão de que o que foi feito, já está concretizado, ao mesmo tempo que abre espaço para o novo.

Assumir o relacionamento extraconjugal com Pepe, que resultou em uma gravidez a qual Diogo sabia que não poderia ser dele, por ser estéril, liberta Luíza do fantasma da omissão, do escondido. Perceber concretizada sua transgressão matrimonial, permite que compreenda que a usava como escudo, afinal, o relacionamento com Pepe já não a agradava – “Sabe, já nem o Pepe me diverte.” (Botelho, 1988, p. 162) – mesmo que fosse ainda uma das únicas coisas que a permitiam permanecer sentindo-se corpo, sentindo-se sujeito, o espaço onde pode extravasar em negação às normativas.

Firmada em sua individualidade, portanto, Luíza se percebe desprendida da figura de Pepe, já não é mais sua salvação ou sua perdição, apenas a representação de uma fase de sua vida. A personagem firma-se na sua individualidade, tendo elaborado seu autorretrato pode, agora, observar-se e responsabilizar-se pelo seu próprio caminho. A escolha de se desprender de Pepe é o prenúncio de uma nova fase, mais consciente e amadurecida ou, talvez, como posto anteriormente, apenas a punição auto afligida por Luíza, já que Diogo recusa-se a ser o seu carrasco (Botelho, 1988, p. 203).

A narrativa deixa, porém, em aberto um talvez: processo comum na lógica pós-moderna, que revela flutuação na certeza. Flutuação essa que acompanha o leitor e a personagem durante toda a obra, enquanto a confirmação de uma verdade una que nunca vem, uma revelação concreta que nunca chega, pois tudo muda, constantemente, diante da complexidade dos sujeitos, formulados por camadas que vão se construindo durante toda a vida.

Há, portanto, no fim do romance, um espaço para a esperança e para a dúvida do que pode vir no futuro: como será para Luíza ao escolher romper com seu amante e permanecer com seu marido, mesmo que ele não perdoe totalmente sua infidelidade? Mas, pelo menos por ora, “[...] está tudo bem, quero eu dizer: tudo está claro, esclarecido. Já não me atormentam

mistérios e enigmas, todo esse oculto mundo a que durante anos não logrei acesso, essa outra face da verdade, que não me era permitido contemplar” (Botelho, 1988, p. 203).

E é essa a clareza que buscava em sua jornada: compreender os episódios, sejam os bons, os dolorosos ou traumáticos, como parte de sua trajetória e participantes daquilo que entende de si mesma. Ao mesmo tempo que desvenda os aspectos que rondam seu relacionamento com Diogo, ela volta-se, também, a si, enxergando-se como uma potência capaz de transformar a própria realidade. Dessa forma, ela consegue visualizar de maneira mais ampla o cenário, tanto no que diz respeito ao seu passado quanto ao presente.

Como afirma Bergson (1989, p. 136), a vida é “um enrolar-se contínuo, como o de um fio numa bola, pois nosso passado nos segue, cresce sem cessar a cada presente que incorpora em seu caminho; e consciência significa memória.”. Flutua de acordo com os encaminhamentos possíveis, um amontoado de presentes que se transformam em passados. É, assim, a partir do processo memorialístico, que se faz possível compreender cada uma das coisas que compuseram seu caminho até o momento em que se despede do seu manuscrito e de seu leitor.

A faceta que, agora, Luíza se permite contemplar é a de ter encarado as temáticas que antes a atormentavam, mas que guardava no lugar mais profundo da memória, bem como a de ser mais honesta consigo mesma, naquilo que deseja ou com o que se compromete. Dessa forma, ao confrontar as memórias do passado, reavaliá-las e refletir sobre o seu presente, a personagem percebe-se mais forte para lidar com o presente e suas próprias escolhas, assim como, conseqüentemente, com um futuro mais leve e sereno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, encontramos um exercício de escrita que tem como cerne a mobilização de processos memorialísticos, desenvolvidos por Luíza. Nesta dissertação, apontamos uma leitura possível da obra, visualizando a maneira como esse movimento de resgate de memórias é elaborado pela protagonista, evocando as pinturas de Pieter Brueghel como motivadoras e identificadoras da investigação de suas inquietações. Desta forma, a memória se mostra como um *locus* propício para a realização de um exercício de autoanálise e, por conseguinte, de autorreflexão por meio da escrita autobiográfica.

Vimos, no primeiro capítulo, um breve panorama geral sobre a escritora Fernanda Botelho, que, mesmo tendo tido um amplo destaque na década de 1990, na atualidade foi direcionada à margem da historiografia literária portuguesa. Discutimos, também, a construção da experiência estética vivida por Luíza diante das obras de Pieter Brueghel, que mobilizam suas sensações, seus desejos, seus sonhos e, também, suas memórias genéticas e culturais. Compreendemos, portanto, a obra de Brueghel como um ponto de partida e um ponto de referência para o processo de reavaliação da protagonista.

Já no capítulo dois, passeamos pelo bosque da memória, avaliando a maneira como esse conceito é compreendido, bem como a sua ligação direta com a construção da noção de identidade. Pensamos um pouco também o ideal de identidade e a maneira como foi alicerçada na sociedade portuguesa, se mostrando como um constructo complexo – como costuma ser – mas que toma uma camada a mais de nossa atenção por conta de sua específica construção: sendo ligada à literatura e o estabelecimento de imaginário resultante dela.

Visualizamos, também, o movimento memorialístico de Luíza e sua implicação na sua revisão identitária, na necessidade de compreender-se em contraste da versão de si que apresenta ao mundo. Por fim, avaliamos a elaboração da escrita autobiográfica, que mobiliza e organiza essas memórias que surgem, bem como, as meditações feitas sobre elas. Pensamos, desta forma, esse movimento de Luíza como uma maneira de, inicialmente, burlar o tédio em sua condição de mulher, mas que, posteriormente, tornara-se o último recurso encontrado por ela para se encontrar consigo mesma.

Podemos, portanto, pensar em um espaço temporal ao qual Fernanda Botelho se insere, e que reflete essa necessidade de reavaliação de valores e paradigmas, não só no âmbito da coletividade, mas também no individual. Desta forma, o dilema existencial de Luíza, além de ser um processo inerente ao sujeito é, também, um reflexo de seu tempo, uma necessidade de

ampliar o seu olhar e suas percepções diante das mudanças sociais advindas do século XX, que tocam os dias atuais.

Pensamos, portanto, que o encaminhar do processo memorialístico de Luíza se inicia a partir do contato com as obras de Brueghel. A experiência catártica com essa arte (e com outras também, a exemplo das literaturas de Flaubert, Baudelaire e Proust) é o ponto de partida para a necessidade de elaborar-se. Deste modo, o exercício da escrita bibliográfica acontece mediante a necessidade de ordenar as memórias que floriram do contato fértil entre Luíza e Brueghel. A necessidade de reavaliação se alicerça no sentimento de desamparo que percorre a vivência da personagem, mas, também, por conta da infelicidade e melancolia que circunda seus dias e o tédio que lhe pede uma movimentação ativa.

Para tanto, a atividade de escrita que antes era um passatempo, se torna um recurso, utilizado para organizar seu profundo drama existencial, que se volta para episódios do passado, os quais a personagem ainda não conseguiu elaborar. Volta-se, também, para a sensação de aprisionamento perante as normativas sociais, as quais busca questionar, no decorrer da obra e, inspirada pelo encontro com Brueghel, desenvolve um sentimento latente e predisposição para transgressões, como forma de exprimir o que tanto é obrigada a guardar.

Desta forma, podemos visualizar a mobilização de aspectos memorialísticos que são cruciais para realização da leitura da obra de Botelho, já que é nela, por meio da escrita, que Luíza (ou será que podemos dizer, a própria Fernanda?) se refugia e busca resposta para suas inquietações do presente. Dessa forma, a rememoração aparece não como um processo descritivo ou como um artifício para a escrita de um diário; mostra-se, na realidade, com uma faceta mais ampla e complexa, aparecendo como um recurso que se volta para o autoconhecimento e reflexão de sua vida e do mundo à sua volta. É possível dizer que há, também, um retrato da realidade social em que Luíza se insere que, por sua vez, é capaz de moldar e orientar os acontecimentos de sua vida privada.

Faz-se possível perceber, ainda, que Luíza questiona durante a referida obra a condição da mulher na sociedade ocidental, especificamente a portuguesa e, a seu modo, a desafia. Retrata-se, portanto, o espaço reservado ao feminino, em uma sociedade patriarcal, sendo secundarizada e, muitas vezes, desrespeitada pelos próprios maridos, que, constantemente, fazem piadas por conta de seus devaneios, bem como têm a pretensão de silenciá-la, constantemente. Nesse sentido, o adultério parece a Luíza uma forma de conhecer um mundo para além daquele restringido por Rui e Diogo, contrariando aquilo que se espera dela em uma sociedade que fomenta a submissão e a aceitação femininas.

Percebemos esse desconforto de Luíza justamente quando a imagem da mãe reverbera pelo seu ser e ela reflete, na outra, aquilo que vê em si: alguém que foi potencialmente enganada pela ilusão de um matrimônio perfeito. Desse modo, ao escrever, ela registra que, na atualidade, tem consciência de uma ingenuidade que lhe passou quando pensou, mesmo vendo o casamento de seus pais pautado na hierarquização por gênero, que seu relacionamento com Rui (e posteriormente com Diogo) seria diferente.

Nesse sentido, há, na referida obra, a condição do feminino sendo colocada em evidência, que é discursiva e se integra em uma memória social, reproduzida como o “ideal” ou o “verdadeiro”, mas que nada mais é que uma construção. Podemos afirmar, portanto, que, a partir do âmbito individual, a narrativa traz à tona questões que envolvem a coletividade portuguesa/ocidental, demonstrando a relação intrínseca entre as vivências do sujeito e o meio no qual ele está inserido.

Para pesquisas futuras, podemos avaliar o processo de afastamento de Luíza do ideal feminino da época de maneira mais aprofundada, bem como analisar os textos poéticos escritos pela referida personagem de forma mais focal, já que demos conta apenas de visualizar a sua inserção na composição da escrita autobiográfica. Um outro ponto que pode se tornar objeto de pesquisa no futuro é uma análise mais minuciosa da temática do sonho, focalizando nas simbologias aparentes de maneira mais profunda. Tendo, portanto, um espaço finito para realização dos tópicos de análise, ficam em aberto alguns questionamentos e abordagens possíveis, que se mostram como um campo fértil para desenvolvimento de demais pesquisas, que podem versar acerca de outras, bem como da referida obra de Fernanda Botelho aqui analisada.

REFERÊNCIAS

ABREU, Graça. *Da surdina ao clamor. Arquitectura da crise em Fernanda Botelho*. Colóquio/Letras, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 69-85. 2002.

ALCÂNTARA, Liem Hani de. *Palavra: Rota de salvação em Xerazade e os outros e As horas nuas*. Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. 2007.

ALMEIDA, Joana Marques de. *A Casa – Espaço de intimidade e de transformação: Uma leitura de seis romances portugueses de autoria feminina (década de 50)*. Tese de Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura Especialidade em Estudos Portugueses. Universidade de Lisboa. 2015.

ANASTÁCIO, Vanda (org.). *Uma Antologia Improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*, Lisboa, Relógio d'Água. 2013.

ARAÚJO, Sofia de Melo. "... *A esperança insinua-se*": Fernanda Botelho e Pieter Brueghel, para lá da Ekphrasis. Porto: Universidade do Porto. 2011.

ASSUMPÇÃO, Ana Laura; CASTRAL, Paulo César. Memória, identidade e cultura: condições de pertencimento aos espaços da cidade; Revista Memória em Rede, Pelotas, v.14, n.27, Jul/Dez 2022 – ISSN-2177-4129. 2022.

BALANCIERI, Silmara Cristina Nery de Freitas; ANDRADE, Erika Natacha Fernandes de. *Arte e experiência estética em John Dewey*. V Congresso de Educação do CPAN. IV Semana Integrada de Graduação e Pós-Graduação do CPAN. 2023.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Cento e oitenta graus na curva evolutiva das emoções: as personagens femininas de Fernanda Botelho*. Boletim do CESP – v. 18, n. 22 – jan./jun. 1998. p. 249-272. 1998.

BARRENO, Maria Isabel. *Dramaticamente vestida de negro*. Colóquio/Letras nº 140/141. p. 290-292. 1996.

BARROS, J. M. Cultura, memória e identidade: contribuição ao debate. Cadernos de História da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 4, n.5, p. 31-36, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade – entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. In: *Os pensadores*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BOSI, Eclêa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- BOTELHO, Fernanda. *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Contexto, 1988.
- BRANCO, Fernanda. *Narrativa e identidade em Fernanda Botelho*. Ex æquo, 9, 77-99. 2003. Disponível em <https://exaequo.apem-estudos.org/files/2019-01/artigo-07-fernanda-branco.pdf>. Acesso em: 21/03/2025.
- CABRAL, E. *Outras fronteiras da literatura portuguesa*. Carnets, Littératures nationales: suite ou fin résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps / été, pp. 131-140. ISSN 1646-7698. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/> Acessado em 3 fev. 2026.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CORREIA, R. H. M. A. *Perdidas Marias num mundo de Joões – Uma leitura da obra de Fernanda Botelho*. Coimbra: UNIOESTE. s/d.
- CUNHA, Mafalda Ferin. *A tentação do policial no romance português contemporâneo*. Colóquio/Letras, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 275-294. 2002.
- DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Artefilosofia. n 1. UFOP. 2006.
- DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles; COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 rastros rápidos – cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- DUFRENNE, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans. Edward S. Casey; Albert A. Anderson; Willis Domingo Leon Jacobson. Northwestern University Press, 1973
- EDFELDT, Chatarina. *Uma História na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, Montijo, Câmara Municipal. 2006.
- FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “*Há um mundo que se quebra quando eu falo*”: a emancipação do corpo feminino em O silêncio, de Teolinda Gersão. Convergência Lusíada, Rio de Janeiro, v.33, n. 48, p 150-169, jul-dez 2022.
- FREUD, S. Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 11-125. 1913.
- GÊNIOS da Pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1969.
- GIL, José. *Em busca da identidade – o desnorte*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, José Fernando Sales. *Retrato e memória: a arte do retrato poético descritivo na poesia portuguesa do século XVII*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia]. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wpcontent/uploads/2021/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-Jos%C3%A9-Fernando-Sales-Gon%C3%A7alves.pdf>. Acesso em: 10 jan 2026.

GUEDES, Teresa. *Brueghel e Fernanda Botelho*. Colóquio/Letras. nº 112, p. 102-106. 1988.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (pp. 63-82). Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

LAGE, Celina Figueiredo. *Considerações sobre o relacionamento entre as artes visuais e a literatura na cultura ocidental*. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 3, Ano 2, Dezembro de 2014.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. IN: FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A história de um país imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. "Le pacte autobiographique", in *Poétique*, nº 14, Paris, pp. 137-162. 1973

_____. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Fernanda Botelho ou o tempo em Construção*. Diário de Lisboa, 02/jan/1969. 1969.

LOPES, Leonel. *Esta noite sonhei com Brueghel: uma leitura*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto. 2002.

LOPES, Leonel. *De Xerazade, a contadora de histórias, a As Contadoras de Histórias - os géneros literários na obra de Fernanda Botelho: subversão, recriação, recreação*. Tese de Doutorado. Universidade do Porto. 2011.

LOPES, Óscar; SARAIVA, A.J. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª Edição. Porto: Porto Editora. 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos. O tempo e o modo*, nº 42. Lisboa, outubro de 1966.

_____. *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. Organização e Prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva. 2014.

_____. *Robinson Martins-Pereira e a Ilha-Esquerda*. *Plural*, nº1 (Out. 1983), p. 48-50. 1983.

_____. *O labirinto da saudade*. Lisboa; Dom quixote, 1982.

LUKÁCS, G. A teoria do romance. Tradução José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Breve; ICLP, 1984.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. *Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho: vozes narrativas e atmosfera de melancolia*. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 39, n. 61, p. 71-86, 2019.

MARTIOLLI, Bruna Oliveira. *Écfrase e autorrepresentação em Esta noite sonhei com Brueghel, de Fernanda Botelho*. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade do Minho. 2022.

MEDINA, Isabel. Esta noite sonhei com Brueghel. IN: *Séries Portuguesas*. Brinca Brincando. Disponível em: <https://brincabrincando.com/esta-noite-sonhei-com-brueghel/#1598217174910-be2b7d77-cd08>. Acesso em: 04/05/2025.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura Portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.

MORÃO, Paula. “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”, in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, dir. de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 7, pp. 135-144. 2002.

_____. Prefácio. IN: *Esta noite sonhei com Brueghel*. Editora Abysmo. p. 7-15. 2017.

OLIVEIRA, Marcelo G. *Xerazade e os Outros, de Fernanda Botelho: Modernismo tardio e a dialéctica entre a forma e o conteúdo inassimilável*. Navegações. v. 4, n. 1, p-58-63, jan./jun. 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes Plásticas – Leitura Masculina, Leitura Feminina*. Revista Remate de Males. Campinas, (16):27-41, 1996.

PEREIRA, D. C. M. *Literatura, lugar de memória*. SOLETRAS, n. 28, jul.-dez., p. 344-355, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314>. Acesso em: 22 dez 2025.

PEREIRA, Marcos Vilella. *O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação*. SciELO Pro-Posições 23 (1) • Abr 2012.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PIMENTEL, M. *O Mito de Portugal nas suas raízes culturais*, 2008.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. v. 5 n. 10 (1992): Teoria e História. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em: 22 dez 2025.

POZUELO YVANCOS, José Maria. Teoria de la narración, in: VILLANUEVA, Dario. *Curso de Teoria de la Literatura*, Madrid, Taurus, pp. 219-24. 1994.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol. 3 [O tempo narrado]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Clara Crambbé. *Máscaras de Narciso*, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal, Coimbra, Almedina. 1992.

SADLIER, Darlene. Modernism and Feminism in Fernanda Botelho's Xerazade e os outros. IN: *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1994.

SANTOS, Maria Irene e AMARAL, Ana Luísa. *Sobre a «escrita feminina»*, Oficina do CES, nº 90. 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Néri de Almeida. *Cocanha. A história de um país imaginário*. Revista de História, São Paulo, n. 139, p. 139–144, 1998.

VALVERDE, Tércia Costa. *Ensaio: teoria e crítica literária*. Salvador: EDUNEB; Feira de Santana: UEFS Editora, 2014.