



FERNANDA
BOTELHO

GRITOS
DA MINHA
DANÇA

FERNANDA BOTELHO
GRITOS DA MINHA DANÇA

ABYSSMO

OBRAS COMPLETAS DE FERNANDA BOTELHO — RAZÕES DE UMA EDIÇÃO

Paula Morão

Fernanda Botelho (1926-2007) surge em volume com um livro de poemas — *As Coordenadas Líricas* (1951); textos seus, em poesia e em prosa, encontram-se dispersos por publicações várias, de que convém lembrar aquelas

a que esteve ligada, como *Graal* e *Távola Redonda*, importantes para a sua geração, a mesma de, entre outros, David Mourão-Ferreira e António Manuel Couto Viana. Entre 1957 e 2003 vão sendo editados os romances e novelas que constituem a sua obra ficcional, marcos do panorama literário do seu tempo, como foi reconhecido por prémios prestigiados atribuídos em 1961 (*A Gata e a Fábula*), 1971 (*Lourenço é Nome de Jogral*), 1987 (*Esta Noite Sonhei com Brueghel*), 1990 (*Festa em Casa de Flores*), 1995 (*Dramaticamente Vestida de Negro*) e 1998 (*As Contadoras de Histórias*). A sua ficção segue duas direcções principais de uma forma constante: por um lado, procede ao retrato social da época que cada um deles representa, numa tradição de veio realista; por outro lado, desenvolve processos narrativos trabalhando sobre a questão da voz, e em especial do monólogo interior, dando a ver o interior das personagens que constituem o mosaico dos seus livros. O estilo de Fernanda Botelho pode, assim, conciliar a visão crítica e ácida do mundo seu contemporâneo com a invenção cada vez mais elaborada da polifonia mostrando, por dentro das personagens, os estilhaços e os limites do século vinte português.

É esta obra, inquietante e viva, que a abismo de novo traz a lume.

GRITOS DA MINHA DANÇA — PREFÁCIO

Rita Patrício*

O autor é sempre a unidade, o elo, o pano de fundo e, mesmo quando não o deseje ser, é a sombra de si próprio, no rancor amordaçado ou no amor desmedido que forja as metamorfoses exigidas, resultando vãos os esforços para se ocultar.¹

1.

Gritos da Minha Dança (2003), último livro publicado por Fernanda Botelho², ganha em ser lido no conjunto da obra da escritora, que se estreou com o livro de poesia *As Coordenadas Líricas* (1951) e se evidenciou como romancista, desde a publicação de *O Ângulo Raso* (1957) até a *As Contadoras de Histórias* (1998).

Neste derradeiro volume, a autora colige textos de géneros e registos discursivos muito variados, antecédidos por um prefácio que anuncia exultantemente esse hibridismo: “Ignoro como defini-la”, diz a autora sobre a sua obra, “não sei bem o que nela vou contar ou expor ou reflectir ou contar-me ou expor-me ou reflectir-me”. Nesta enumeração fica desde logo evidente a panóplia de possibilidades literárias,

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

¹ Fernanda Botelho, *Terra sem Música*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1969, p. 40.

² 1.^a edição: Lisboa, Editorial Presença, 2003.

do narrativo ao reflexivo (às vezes sob a forma de aforismo), assim como as diferentes posições de quem escreve nesse processo da escrita, sujeito que se torna no seu objecto. Aliás, os primeiros géneros convocados (e logo rejeitados) remetem para a escrita intimista: “Não será determinadamente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte.” Terá ainda qualquer coisa de “diário, mensário ou anuário” e também “de ficção algo haverá”. Para além disso, fica o aviso de que encontraremos um pequeno acto teatral, “comentários ao dia-a-dia” e “algumas memórias de um passado remoto ou recente”. Fica por elencar a poesia, que igualmente marcará presença neste livro. A par desta heterogeneidade genológica, encontramos assinaláveis diferenças de timbre enunciativo: do lírico ao irónico, do burlesco ao reflexivo, como se nestas páginas houvesse a urgência de mostrar e acolher os vários possíveis do literário que a autora experimentou.

Luíza, protagonista de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, descreveu a Constança o seu projecto de escrita como um livro a resultar de contribuições muito variadas entre realidade e ficção: “Uma autobiografia, sim, mas não linear, sob nenhum aspecto, nem no tempo nem na... Como hei-de dizer? 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 (...) é como se eu fosse mais longe que a simples verdade, sem, no entanto, chegar à mentira.”³ Também no prefácio a *Gritos da Minha Dança*, o livro promete-se inscrevendo-se e descomprometendo-se com vários géneros literários e assumindo o jogo entre a ficção e a realidade, questão tão mais crítica quanto parte dos géneros convocados (autobiografia, diário, memórias, por exemplo) pressupõe, como condição de leitura, a possibilidade de uma correspondência entre o escrito e o vivido. Quem nos fala neste antelóquio, contudo, avisa-nos de que “de ficção algo haverá, não consigo escapar-lhe”, ou seja, quem escreve reconhece a invenção como inevitável. Este aviso é particularmente

³ Fernanda Botelho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa, abysmo, 2017, p. 110.

relevante porque a ficção não aparece como distinta dos relatos que se supõem não-ficcionais: a mesma impossibilidade de isolar o real do ficcional estava já proclamada pela protagonista de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*: “E como hei-de separar, no que escreves, a ficção da realidade?” – pergunta Constança a Luíza, que lhe responde assertiva: “Não separa, pronto!”⁴

Assim sendo, ironicamente interpelados desde a primeira página, os leitores são alertados para possíveis erros interpretativos, que podem, aliás, ser induzidos pela prefaciadora: “Ó Deuses! Como estou a favorecer falaciosas interpretações – de críticos, leitores e afins! Atenção, amáveis personalidades, urge contenção nos juízos. Ser ou não ser, *chi lo sa!*” A possibilidade de falácias interpretativas afecta as páginas seguintes, que deverão estar igualmente sujeitas a esse esforço de refreamento hermenêutico: o leitor que não queira errar está obrigado a ficar entre “ser ou não ser”, aceitando a indecidibilidade última do jogo ficcional que é a toda a escrita. “Que ninguém ouse resolver-me a ambiguidade”⁵, assim falou Eva, uma das contadoras de histórias, assim podia ter escrito esta prefaciadora, ao prometer contar a história de si, (re)criando-se perante os seus leitores como personagem-autora. Também para esta, a escrita de si implica um pessoano reconhecimento da inevitabilidade da máscara: “Declaro que escrevi este fado com prestimosa voluntariedade e com a devida dispersão melancolicamente carnavalesca, recheada de joviais máscaras distorcidas, põe máscara, tira máscara, e sempre lá fica a máscara” (p. 96). Se nos últimos romances de Fernanda Botelho as personagens se tornavam autoras, agora é a autora que se apresenta como personagem. Por isso apresentou este seu livro como radicalmente diferente e essa diferença estaria precisamente na inscrição de si na obra: “Neste livro estou lá. Aquilo que lá digo é aquilo

⁴ *Idem*, p. 215. A inseparabilidade entre ficção e realidade pode conhecer muitos modos. Por exemplo, em *Gritos da Minha Dança*, “Pavana. Ficção”, ostentando a categoria ficcional como subtítulo, recria ironicamente um episódio da biografia de Fernanda Botelho, a sua participação no júri da Sociedade Portuguesa de Escritores que atribuiu, em 1965, o Grande Prémio de Novelística a *Luuanda*, de Luandino Vieira.

⁵ Fernanda Botelho, *As Contadoras de Histórias*, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 131.

que penso, aquilo que sou, é como estou neste momento. É um corte radical.”⁶ O autor já não se oculta: agora, ele e a sua sombra são os protagonistas da história.

2.

Para a leitura desta obra, na sua génese e na sua estrutura, há elementos do espólio da escritora que interessa muito ter em conta. O manuscrito de *Gritos da Minha Dança* está na posse da família.⁷ Trata-se de uma cópia já bastante limpa, um conjunto de folhas A4 soltas, escritas a tinta só no rosto, com algumas emendas e poucos acrescentos; algumas páginas apresentam colagens de cortes de papel. Quase todos os trechos estão datados no fim, com indicação de mês e ano, compreendendo-se as datas entre Maio de 2000 e Novembro de 2001 (só “*Saut-de-chat*” tem a notação do dia – “Abril, 6, 2001”). A ordem pela qual aparecem no volume não corresponde à sua cronologia. As provas de edição do volume, também à guarda da família, conservam ainda estas datas, já com a indicação de que devem ser eliminadas. As datações concorrem para um efeito de correspondência entre a escrita e a cronologia, questão decisiva na escrita diarística, por exemplo. A sua eliminação é, assim, significativa. Na folha inicial desse manuscrito está o título GRITOS DA MINHA DANÇA, centrado, e em baixo **Género?**. Esta interrogação sobre o género em que se inscreveria a obra, depois riscada, dá a ver a tentação e a dificuldade dessa filiação genológica. O volume virá a ser publicado com o subtítulo *Inéditos*: o preenchimento desse lugar paratextual, que afasta o problema do género, não deixa de causar alguma perplexidade ao leitor, pois, em livro, a reivindicação de ineditismo é mais esperada em obras póstumas. Além disso, nem todos os textos coligidos são inéditos: “Dança dos mortos”, “*Pas-de-quatre*. Conto breve” e “Corpo de baile 2” foram publicados na *Colóquio-Letras*, n.º 161-162, de Julho de 2002 (pp. 49-58). Os textos publicados nessa revista, que apareciam com a indicação

⁶ Alexandra Lucas Coelho, “‘Nem na morte vou perder a ironia’, entrevista com Fernanda Botelho”, *Público*, 16 de Agosto de 2003, p. 34.

⁷ Agradeço a Joana Botelho a disponibilização dos materiais do espólio referentes a *Gritos da Minha Dança*.

“inéditos” (categoria que numa revista literária é comum) e sem qualquer referência ao livro que um ano depois os acolheria, pertencem a géneros muito diferentes, como se nessa pré-publicação houvesse já a preocupação de mostrar a versatilidade de escrita que o livro exibiria.

Em *Gritos da Minha Dança* é evidente a procura de uma ordem a orquestrar a disparidade dos trechos coligidos. Esse investimento na organização da obra manifesta-se na titulação, aqui estratégia compositiva: o título do volume, de um expressionismo sinestésico a contrastar com o carácter geométrico dos títulos das primeiras obras, anuncia a diversidade contida no plural (*Gritos*) a partir de uma expressão una e pessoal (*da minha dança*), funcionando como um denominador comum, na medida em que os títulos de todos os textos remetem para a dança.⁸ A dança pode ser aqui metáfora da escrita. O prefácio é o único texto sem título, o que lhe garante um estatuto especial, como se fosse um pórtico em que quem escreve pode aparecer na margem da obra e simultaneamente já dentro dela.

O volume começa com o anúncio do título: “Sei realmente o título que vou atribuir (ou já atribuí) a esta obra, mas é só isso que sei.” A correcção parentética do futuro pelo passado apresenta o título como anterior à obra. Essa precedência pode justificar que a prefaciadora diga nada mais saber para além desse princípio. A justificação do título ocupa, aliás, parte considerável do prefácio. “Gritos da Minha Dança” aparece a sobrepor-se a um outro título possível, “O Livro Negro”, inscrição “em letras garrafais” num dossiê que reuniria “notas para uso futuro em livros ou textos soltos”, assim como recortes da imprensa e afins: “No todo, pano para muita manta reflexiva.” A descrição desse arquivo de algum modo prefigura o projecto deste livro, na recolha e guarda de textos avulsos (o pano variado), ponto de partida para uma escrita fundamentalmente meditativa (a muita manga reflexiva). E ainda que a prefaciadora adiante que o título lhe havia sido sugerido por um jornalista, no decurso de uma entrevista, os leitores de Fernanda Botelho poderão ter presente o caderno de

⁸ O manuscrito mostra, pelas diferenças das tintas, que a atribuição dos títulos dos trechos é muitas vezes posterior à escrita dos textos.

capa preta em que Lourenço se escreve e no qual não se reconhece por inteiro: “Por muito que escreva a meu respeito neste caderno de capa preta (mas estarei, afinal, a escrever-me num caderno de capa preta?), nunca conseguirei desvendar-me por inteiro.”⁹ Caderno impossível para a personagem, caderno abandonado pela autora de *Gritos da Minha Dança*. Em entrevista a propósito da publicação deste último livro, a hipótese de um caderno negro é assumida na primeira pessoa: “Durante uns certos anos, previ escrever um Livro Negro, a respeito da minha vida, mas não só.” Projecto não consumado, mas dito tentado com esta obra, pois à pergunta “houve um momento em que pensou que este livro pudesse ser esse?”, a autora responde: “A princípio, talvez. Porque estava a sofrer muito, realmente. Uma pessoa tem uma doença e começa a tomar analgésicos, começa a sentir-se um bocadinho melhor, já a negrura não é tão grande. Então em vez de escrever o Livro Negro resolve escrever outra coisa qualquer.”¹⁰ *Gritos da Minha Dança* é aqui descrito como o substituto desse livro negro que diria o sofrimento e a doença: é “outra coisa qualquer” relativamente a esse ânimo expressivista e autobiográfico.

No prefácio, o relato de um sonho – estratégia compositiva tão cara a Fernanda Botelho – justifica a escolha do título: “Estava eu na minha biblioteca e o meu filho aproxima-se: ó mãe, diz ele, seria possível procurar-me nesta barafunda um livro que me emprestaram e que eu queria devolver? Digo que sim, talvez, quem sabe. E como se chama o livro? *Gritos da Minha Dança*, responde-me.” O título aparece, pois, enquanto estranho à autora, não só porque irreal (ou tendo uma realidade onírica), mas também porque surge pela voz de um outro (o filho), mencionando um livro de um terceiro não nomeado. A estranheza e o alheamento contribuem para a inapreensão imediata do seu sentido, mas é precisamente esta imprevisibilidade a sugerir um significado mais fundo: “E eu acabei por escolher aquele título imprevisível, provavelmente inadequado, mas, quem sabe?, talvez nele encontremos

⁹ Fernanda Botelho, *Lourenço é Nome de Jogral*, Lisboa, Lisboa, abysmo, 2000, p. 211.

¹⁰ Alexandra Lucas Coelho, “‘Nem na morte vou perder a ironia’, entrevista com Fernanda Botelho”, *Público*, 16 de Agosto de 2003, p. 34.

uma crítica significação, inapreensível às luzes e às cores do narrativo corriqueiro.” O título, contudo, parece emergir da obra, pois os leitores de Fernanda Botelho podem recordar o final de *Terra sem Música*, em que Antónia conta uma dança quase macabra: “Elas continuam a valsar, Pitch e Cristina, ao ritmo do *Land without Music*, valsam, valsam, valsam (...), estendendo para mim o braço, anda, vem daí, valsa connosco... Mas eu já lá estou, grito que já lá estou, mas a voz fica-me interceptada na garganta (...). Grito, tento gritar que já lá estou, e perco-me nos cacos de cristal espalhados sobre o tapete, pétalas dispersas em névoa azulada, sangue na minha mão, sangue sugado e gargalhadas vermelhas.”¹¹ Os gritos de uma dança alheia diziam o desespero de quem avista a morte num outro; em *Gritos da Minha Dança*, a morte anuncia-se na primeira pessoa. A dança é também metáfora da morte.

3.

A partir de *Terra sem Música*, as principais personagens dos romances de Fernanda Botelho assumem a escrita de um livro “outro” (passando a existir o projecto de um livro dentro do livro), o que possibilita, entre outras linhas metaliterárias, a questionação entre realidade representada e ficção, quando essas personagens-autoras reflectem criticamente sobre a sua escrita. Se as narrativas são os quadros dentro dos quais essa problematização se dá a ver, em *Gritos da Minha Dança*, sem uma narrativa agregadora, o leitor assiste, no plano da enunciação, à representação irónica da autoria a partir de um sujeito que coincide com a posição de autor da própria obra e que domina todo o volume. A figura autoral é, desde o prefácio, a protagonista cuja acção é contar e contar-se, verdadeira Xerazade, contadora de várias histórias cujo traço comum é a voz que as conta. A primeira pessoa que surge no prefácio vai revelar-se o elo decisivo para a construção da obra. É a constância da sua presença que confere unidade ao que de outro modo ficaria irresgatavelmente desconexo.

¹¹ Fernanda Botelho, *Terra sem Música*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1969, pp. 308-9.

Em *Gritos da Minha Dança*, no conto “Dança de Salão”, a música leva a uma dança para a morte. Aí, o esvaziamento do corpo coincide com a perda da fala: “Não sinto nada, é só música, o meu corpo é uma pluma, uma pluma, uma pluma...” (p. 120).

Ao longo dos vários trechos, o tom coloquial do prefácio é retomado, simulando-se uma conversa com os leitores, pontuada por interjeições e apartes em que os assuntos se sucedem como que espontaneamente. A autora mostra-se a escrever e a pensar o que escreve, ao comentar, por exemplo, a imperfeição de um trecho: “Dou-me conta, ao reler ‘O Baile dos Malditos’, que o texto é desarrumado, omissivo, porventura inconsistente aqui e ali. Devia tê-lo rasgado e elaborado metodicamente um outro (...). Mas aí, pensei, vão chamar-me moralista e ultrapassada. E talvez até seja. Decidi por isso ficar quieta, feita leoa adormecida, *don't disturb*.” Retirando-se por temer parecer estar descoincidente com o seu tempo, é esse recuo a permitir que o texto ganhe uma aura de autenticidade: lendo o que o autor diz não ter corrigido, o leitor pode achar-se mais próximo do momento originário, como se tivesse acesso ao processo criativo. A autora questiona a pertinência do exposto, adiciona notas, explana projectos de contos ou de romances que não serão escritos, deslinda os vários possíveis de uma história, desdobrando-a, brincando com ela.¹² Tal como no último romance de Fernanda Botelho as três personagens ensaiavam as múltiplas possibilidades das suas narrativas, esta contadora de histórias conta-nos sobretudo a aventura da narração. Chega mesmo a hesitar perante os leitores sobre o nome da sua personagem. Os textos tornam-se palcos em que a autora se dá a ver, livre e soberana: “Interrompi este texto durante algumas semanas. Voltarei a falar de sonhos, os meus, quando for oportuno, ou quando exigível, ou quando me apetecer. Ou talvez não volte, sou livre de sim ou de não.” (p. 143).

A liberdade na escrita pode ser ainda de um outro tipo, na decisão de aceitar a linguagem como uma força maior: “Uma vez mais, vou deixar-me subjugar pela aleatoriedade das palavras em fluxo e, obviamente, pelas ideias que elas arrastam.” (p. 143). Sujeita à energia própria das palavras, quem escreve pode desconhecer-se no escrito: “Descobri,

¹² Às vezes são as personagens que se desdobram e a história constrói-se funcionando estas enquanto pares: vejam-se as gémeas Amélia/Adélia, de “Saltarelo. Quanto pode o amor”, ou Estefânia /Anastácia, de “Flamenco. *Divertissement*. (Projecto)”. Em “*Pas-de-quatre*. Conto breve”, os nomes dos pares Norberto/Roberto e Branca/Clara, tal como o das gémeas Amélia/Adélia, enfatizam ludicamente a relação de paridade das personagens.

à releitura deste texto, que nunca terei escrito nada tão veemente, demencial, desarrumado. Fica mesmo assim. Estarei senil ou paranoíca? Ou acumulo?” (p. 146). A escrita presente aparece contraposta a uma anterior e esse confronto, dito em imagens geometrizes, singulariza a primeira: “Estou a escrever à medida e imagem de uma sinusóide, que é a do meu pensamento desregulado, desnorteante. O que para mim é invulgar – gosto de esquemas, de um plano sujeito a uma ou outra *performance* inspiradora, gosto de silogismos. Sou por gosto geométrica, de modo a que, igualmente por gosto, repudie linhas, arcos e ângulos em favor de uma ultrajante fisionomia enigmática, a nível galáctico. Sou também jovialmente apreciadora de simetrias, só para ter depois o prazer de as libertar.” (p. 142). Se a descrição dos sonhos é dita tortuosa, esta rigorosa auto-escopia literária vem contrariar, ou pelo menos interromper, o desnorte e o desregulamento anunciados.

Nestas páginas, reencontramos igualmente a poeta, que também se mostra a fazer poesia. Em “Dança de fogo. Cremação”, o poema consiste na expansão da imagem contida no verso inicial “Indolente sacode o pássaro as negras vastas asas”. No texto seguinte, “Corpo de baile. Autópsia”, o poema em prosa começa precisamente por mostrar a metáfora *in fieri*: “Há uma nuvem no céu que se transfigura em negro pássaro.” Essa transfiguração metafórica constitui a pedra-de-toque do poético para Fernanda Botelho e na justaposição destes textos o leitor pode ver a escrita como um ensaio, repetição e variação em que a linguagem e as suas possibilidades imagéticas são experimentadas, revelando-se o movimento perceptivo que sustenta o olhar poético.¹³

Logo no primeiro trecho, “Dança quase macabra”, de cariz assumidamente autobiográfico, o encontro com as letras é um episódio

¹³ Numa recensão crítica a *A Perfeição das Coisas*, de Jaime Rocha, Fernanda Botelho explica o seu entendimento sobre a metáfora enquanto processo transfigurante: “a metáfora é o resultado desse confronto entre aquele que olha e des(con)figura a coisa e a coisa, seja ela qual for, seja isso o que for, que é des(con)figurado, metaforicamente reconvertido, emocionalmente transfigurado, agora renovadamente inteligido através da metáfora transfigurante.” Fernanda Botelho, “Uma cidade chamada metáfora”, *Colóquio-Letras*, n.º 112, Novembro de 1989, p. 99. No manuscrito, a datação dos textos (“Dança de fogo. Cremação”, Março 2001; “Corpo de baile. Autópsia”, Outubro de 2000) indica uma ordem inversa à que aparece no livro, tornando evidente que a composição do volume subverte a ordem cronológica dos trechos.

central na infância: desde muito cedo, a autora diz-se a nutrir “pelas palavras uma efusão muito íntima”. Essa intimidade precoce resulta de uma revelação, pois a aprendizagem da leitura foi espontânea e inexplicável (“aos quatro anos, sem saber explicar como, aprendi a ler sem mestre. Repito: não sei ou não me lembro de qualquer explicação para o facto”), e de uma paixão, superadora de um enigma, o do funcionamento da língua (“apaixonei-me – pelo mistério, pelo labirinto, pela sintaxe!”). Esse pacto anímico com a linguagem é dado como decisivo na história de quem se conta. Curiosamente, nestes trechos não é contado o reconhecimento da vocação literária, o encontro com a musa, como é narrado numa evocação de David Mourão-Ferreira: “Ao acontecer eu olhar e ver aquele jovem a contornar a esquina algo me acontece: a emoção de encontrar alguém que eu, sem nunca ter encontrado, sempre conhecera, sempre existira no percurso da minha vida, na sombra e no recato, prestes a aparecer no momento oportuno, como um ‘clique’ de salvação na orientação do meu futuro (...) Regressei ao meu sonho de criança, aos livros que havia de escrever, a essa jubilosa ‘fatalidade’, pois que o era e, sabia-o agora, se havia de cumprir.”¹⁴ Dois anos mais tarde, a autora volta a contar a sua entrada na literatura e nessa narrativa remonta à infância e à excepcionalidade das suas circunstâncias, mas sobretudo as literárias: “Sem querer enfatizar, acho que entrei no mundo da escrita por instinto – como o instinto que pede alimento, sono, autodefesa... O objecto livro sempre me fascinou (...) A minha infância esteve cheia de livros, infatigavelmente, apaixonadamente. Livros lidos e relidos – obras complexas algumas, numerosos clássicos... Se eu as enunciasse aqui ninguém acreditaria, é um dos tais casos em que a realidade ultrapassa a ficção.” A continuação da narrativa dá igualmente destaque a um encontro decisivo, agora já não circunscrito a uma pessoa: “Quando vim para Lisboa, encontrei crianças que tinham crescido como eu, igualmente fascinadas pelo objecto livro e pelo que lá estava dentro. A literatura era o nosso destino, a nossa

¹⁴ Fernanda Botelho, “Entre dois ‘esoterismos’”, *Colóquio-Letras*, n.º 145-146, Julho de 1997, p. 96.

fatalidade. Não escolhemos, fomos escolhidos – assumo isto como verdade. O resto é literatura. Ou iluminação.”¹⁵

Ao longo dos trechos coligidos nesta obra, a autora, por vezes, descreve a sua relação com as palavras como lúdica (“Às vezes brinco com as palavras.”, p. 157; “As palavras são o meu ursinho de peluche”, p. 158), o que se pode manifestar na exploração das suas potencialidades sonoras, na importação coloquial de outras línguas (modernas e antigas), nas enumerações exuberantes que exibem o seu virtuosismo lexical. Noutros momentos, a autora celebra a linguagem como a possível religação ao mundo: “As palavras são o pão e o vinho da minha lavra e da minha fantasia. As palavras são o meu respiradouro, a minha inocência reencontrada, a minha luz nos desvios do infinito presente.” (p. 78). A experiência da linguagem pode ser também a de um estranhamento: “Acontece-me de vez em quando sentir que uma delas me é estranha, região remota. Uma palavra nua. (...) enquanto durou o distanciamento entre a palavra e eu (um segundo ou segundos?), senti que algo no meu corpo se extraviou e já não pode reencontrar o caminho.” (p. 160). É, aliás, nessa experiência que o tempo se revela de impossível apreensão e quem nele dura descobre-se um vazio: “Acabo de perceber que o nosso presente não existe: ou é passado, ou é futuro. O agora não existe e agora já é um agora passado, tal como o próprio passado que acabo de escrever agora. Vai tudo, tudo, tudo para o passado, que é inesgotável até não haver futuro. O qual, aliás, também não existe, o futuro que estou agora a desenrolar já está, à medida que o desenrolo, a desenrolar-se no passado. Mas o passado também já não existe... Mas sem tempo, eu nem sequer existo.” (p. 162).

Quem escreve reconhece-se sem passado e sem futuro, existindo só no presente enquanto sujeito da escrita. Nessa medida, viver é dizer-se e as palavras com que Fernanda Botelho descreveu Augusto Abelaira são um rigoroso auto-retrato da autora nesta obra: aqui também ela é “um autor que se ‘vê’ a escrever e se desdobra para

¹⁵ Torcato Sepúlveda, “Fernanda Botelho recebe amanhã o Grande Prémio do Romance e da Novela da Sociedade Portuguesa de Escritores”, *O Independente*, 2 de Julho de 1999, p. 41.

além e para aquém da obra, tão dentro dela como fora, tão presente quanto ausente, tão ausente dentro como presente fora. O autor vive-se escrevendo, ou escreve-se vivendo. Reflecte, transpõe-se, decompõe-se, recompõe-se, numa sucessão e intersecção de fases, que designarei por ambígua, a que ousarei chamar metaliterária”.¹⁶ Em *Gritos da Minha Dança*, assistimos precisamente a um autor que se escreve a ver-se escrever. E escrever-se é entrar num jogo de espelhos, desdobramentos e máscaras, de que se sai outro: sujeito e objecto da escrita, o autor reconfigura-se ao longo de um processo, a que não será ousado chamar metaliterário, em que se questionam os processos de representação, muito em particular os do autor. Da reflexão à recomposição, temos o elenco dos passos que conduzem à reconstrução de si, através dessas metamorfoses que o curso da escrita de si impõe. Escrever-se é, pois, nesta obra, estranhar-se, conhecer-se de um outro modo, ver-se melhor, esclarecer-se, a caminho dessa reconstrução desejada: “Sinto-me estranha: uma acuidade surpreendente numa vacuidade arrasadora. Vejo agora claramente os tempos e as pessoas da minha vida. Hoje sei como tudo foi e vejo como sou, hoje, consequência do que foi. Só agora consciencializo que, afinal, odiei quem era proibido odiar. Só agora sei de que modo esse ódio assumido se verteu à minha revelia na minha criação literária. Há que assumir tudo isto de modo a resolver desavenças comigo própria. Tenho ainda de aprofundar os recantos dessa memória inquietante. E depois, exigivelmente, reconstruir-me num todo em que o amor seja recuperado a partir do ódio já esclarecido.” (p. 161).

4.

A vontade de uma escrita clarificadora foi desde o início animada pela ameaça da morte: “Talvez o que desejo seja apenas aclarar-me de mim (e do mundo, e da vida, e do etc.), antes que os anos se acumulem”, lemos no prefácio. A consciência desse enfrentamento do fim conduz ao medo do fim da escrita: “Estou a ver-me daqui a algum

¹⁶ Fernanda Botelho, “Augusto Abelaira, *Deste modo ou daquele*”, *Colóquio-Letras*, n.º 120, Abril 1991, p. 213.

tempo sentada numa cadeira de esplanada. O dia é estival e o sol, claro e pleno. Temperatura amena. Sinto-me bem. Então agarro a minha *Caran d'Ache* de estimação (passe a publicidade), abro o meu caderno A4, disposta a estabelecer um breve contrato escrito entre mim e o ambiente circundante – e então acabou-se, não há nada para escrever, bloqueei.” Quem escreve, tendo presente esse horizonte de silêncio, apresenta a sua obra como uma luta contra o tempo: “Antes que bloqueie, aqui vão os *Gritos da Minha Dança*.” (p. 29).

Contar-se agora é pois, sob o signo da morte, estabelecer ainda esse breve contrato entre quem escreve e o que o circunda. Se o projecto descrito desde o prefácio faz ressaltar a importância concedida à subjectividade como coisa a ser escrutinada pela escrita, esse escrutínio situa o eu no seu tempo e os elementos parenteticamente elencados na citação anterior (mundo, vida, etc.) são os planos necessários para essa revelação. Escreveu Fernanda Botelho: «Urgente é o recado contido na dedicatória de *Urgente* [de Fernanda de Castro]: “Aos meus netos e aos meus bisnetos, para que não guardem a ideia de uma avó ‘reliquia do passado’, mas de uma avó presente no Presente e voltada para o futuro. E aí temos o tempo, este que ora vivemos presente à chamada, na afirmação das suas mais diversas opressões (...). Fernanda de Castro conhece bem o(s) tempo(s) e achou urgente testemunhar. O seu testemunho é arguto, satírico, inteligente. Simultaneamente crónica e lira, transitório e eterno.»¹⁷ Também em *Gritos da Minha Dança* encontramos esta urgência de testemunho e esta necessidade de se situar no tempo presente (veja-se, por exemplo, o desconforto perante o cinema contemporâneo em “O baile dos malditos”, a recusa de misoneísmo em “*Break dance*”, o júbilo perante a aprovação na Holanda da eutanásia em “A dança dos mortos”). A voz que nos interpela é também crónica e lírica, a olhar o transitório e o que nele pode ser vislumbre do eterno. “Escrevi uns livros que o tempo vai escorrer para a poeira das coisas esquecidas” (p. 93): estas páginas, caderno para memória futura, são o testamento vital de quem se

¹⁷ Fernanda Botelho, “Fernanda de Castro, 70 anos de poesia (1919-1989) e *Urgente*”, *Colóquio-Letras*, n.º 120, Abril de 1991, p. 198.

antevê devorado pelo tempo, querendo dizer muito (aclarar-se de si, do mundo, da vida e do etc.) de muitas maneiras (narrativa, poética, ensaística). E se em cada texto é possível descortinar uma unidade genológica, no último, “Dança de São Vito”, assistimos a uma confluência de gêneros, funcionando este trecho final como uma *mise en abyme* da própria obra, como se, na iminência do fim, no momento da despedida dos leitores, essa urgência de dizer levasse à confusão, descrita no título do texto.¹⁸

A urgência da escrita decorre da proximidade da morte, tema obsidiante de muitos textos: “A morte é uma presença à mesa de todos os meus repastos, sendo, porém, conviva de que ignoro a proveniência e o destino.” (p. 53). Da morte, a autora sabe que nada sabe: “Porque falo tanto na morte se dela nada sei? Será mesmo o nada? Então porque me interesse tanto pelo nada? É paradoxal.” (p. 54). A experiência possível é a que a linguagem permite, no ensaio de compreensão sobre o que ela possa ser: “Se falo tanto na morte porque ela é paz – então é porque acredito nela como paz, então ela é algo que nos aguarda ao fim de todas as exaustões existenciais. Então a morte ‘é’, então ‘vive’, então é concretamente credível. Uma imensa flor cobrindo um planeta (in)existente – mas estão lá, a flor e o planeta. Algo de chocantemente indescritível.” (p. 54). A tentativa de escrutínio linguístico resolve-se metaforicamente e a metáfora diz o choque na impossibilidade de o dizer. Abismo que conduz a outro abismo insondável, Deus: “E, ao mesmo tempo que desbravo as minhas divagações sobre a imensa flor absurda, estala-me de chofre no já então inflamado pensamento uma extensão da flor, que me

¹⁸ Na entrevista em que fala sobre *Gritos da Minha Dança*, Fernanda Botelho afirma que este trecho foi escrito proposadamente para concluir o volume: “(...) já tenho muita coisa, agora vem a ‘Dança de São Vito’, que é a dança dos loucos, e aí posso escrever tudo aquilo que quiser. Portanto, a ‘Dança de São Vito’ é feita exactamente para acabar.” À pergunta sobre se a sequência do caderno corresponderia à do livro, Fernanda Botelho responde: “É a mesma sequência. Nota-se que o primeiro e o segundo [fragmentos] são entradas, esses é que talvez tenham sido ali postos de propósito. (...) creio que não houve nenhuma reestruturação nem nenhuma troca.” Alexandra Lucas Coelho, “‘Nem na morte vou perder a ironia’, entrevista com Fernanda Botelho”, *Público*, 16 de Agosto de 2003, p. 34. A datação dos fragmentos mostra como a ordem definida não foi a de uma sequência cronológica, que um suposto caderno acolheria.

leva a indagar-me sobre Deus. Até onde nos leva a morte? A Quem? Então deixo de pensar. Talvez seja preferível morrer idiota que me perder nos labirintos do Grande Mistério e escorregar na via gelatinosa do Magno Enigma.” (p. 54).

A morte anuncia-se no corpo doente, terra devastada (“O meu corpo é uma floresta de enganos, as árvores já não moram lá”), imagem da ausência (“Sempre que me olho agora ao espelho, não estou lá”, p. 107) ou já coisa decomposta, aguardar uma reconfiguração final (“Ó Maria, enovela-me as veias e as artérias – e que o novelo fique bem redondinho, pronto a rolar, a rolar, a rolar, até chegar aos pés de um deus desconhecido, mas amistoso.” p. 108). Há outros espelhos reveladores da doença e da morte: o marido, objecto de uma como-vida e angustiada elegia, ou a irmã, dupla na condição de “invadida pela poeira branca do tempo” (p. 49).¹⁹

A escrita parte de um espaço intervalar entre morte e vida e a autora é “guardiã aduaneira entre dois territórios confinados, não muito estanques: o do além, o do aquém” (p. 53). No último sonho, lendo-se como entrada num dicionário literário, já se lê morta: “Esta noite tive um sonho curioso: estava com um dicionário de literatura na mão e logo me procurei na letra B. Então, encontrei, a seguir ao meu nome, duas datas: a do meu nascimento, 1926 Porto, a da minha morte, ano e local. Fiquei satisfeita, agora já sabia.” (p. 167). Não é, contudo, uma lápide a fechar o livro: “Ao acordar mais tarde, verifiquei que não me ficara memória da segunda data.” O que não fica na memória é irresgatável; o que a memória guarda pode sempre

¹⁹ Ou o gato. Nas provas tipográficas, com a indicação a lápis “eliminar” e riscado também a lápis, podemos ler o seguinte parágrafo: “A minha existência temporal tem agora uma medida: a.M. 2001 e p.M. 2001, seja antes e depois de Maio de 2001. É o mês da ruptura com o meu corpo e em que foi abatido o meu gato – os gatos também se abatem –, o meu belo gato que era antieuclidiano, ou simplesmente contestatário ou singelamente ignorante. Desconhecendo que a distância mais curta entre dois pontos era uma linha recta, rumava da porta da cozinha para o caixote lá ao fundo em sinusoidal, em tortuoso zig-zague.” O gato era aqui um espelho: a sua morte coincide com o momento da falência do corpo, no seu movimento sinusoidal a autora poderia ver a imagem da sua escrita e do seu pensamento, ziguezagueantes, desnorteados. Recorde-se que “*Saut-de-chat*” – que começa com a frase “O meu gato foi hoje abatido” –, tal como já referido, é o único fragmento cuja datação inclui o dia: “Abril, 6, 2001”.

ser revisitado. No final da vida, a memória guardou e desfez muitas coisas. Como se lê em “Dança de São Vito”, as lembranças são visões fantasmáticas que desarrumam o passado, fragmentando-o, retirando-lhe o sentido que pareciam ter: “... e depois, nesta idade, são muitas, acumuladas e convulsas, as recordações. Nas insónias da noite, é um rodopio. Arranha a agulha no disco da memória. E então irrompem, desarticulados, descontínuos, os contextos e as pessoas, estas ilusórias, mas vivas, numa *mise-en-scène* aleatória de epopeia pobre, mas longa, longa, longa...” (p. 161). A dança é também metáfora da memória.

Na vida, escrevera Fernanda Botelho alguns anos antes, há um momento em que “tudo está dramaticamente resolvido, tudo menos o irresistível afluxo da memória, que é a recolha de todos os tempos e múltiplos espaços, numa vida que, ao evocar comovidamente pessoas e espaços, dilui o acessório redutor e in-significante... A memória é selectiva”²⁰. E, depois de avistada a própria morte, o que selecciona para chave final de *Gritos da Minha Dança* a memória, “essa infatigável feiticeira que nos mantém vivos”²¹? Uma evocação de um passado longínquo e feliz: “Ai balancé, balancé, como eu ia alto no meu balancé! Como eu voava, voava...! Tinha cinco anos e acabava de descobrir (por ouvir dizer) que era estúpida ou, pelo menos, não muito inteligente. Mas no balancé ninguém me batia, eu subia mais alto, mais alto, mais alto... Um ângulo raso desenhado pelas cordas! Cento e oitenta graus de metafísica!” (p. 167). Com esta imagem final, reencontramos a infância, início da aprendizagem do mundo, das suas violências e das suas alegrias, e a notícia de uma limitação é superada na experiência libertadora do voo. No fim da vida, a sabedoria está em reconhecer na memória desses cento e oitenta graus desenhados pelas cordas a leveza da metafísica bastante de não pensar em nada.

Ressurge, assim, o desenho de um ângulo raso, figura tutelar do princípio e do fim da obra de Fernanda Botelho. No primeiro romance

²⁰ Fernanda Botelho, “A festa da memória [crítica a *Cartas para além do tempo*, de Fernanda de Castro]”, *Colóquio- Letras*, n.º 115-116, Maio de 1990, p. 171.

²¹ *Idem*.

da autora, *O Ângulo Raso* (1957), Samuel procura um título para um hipotético livro; não um título qualquer, “um título onde coubessem todos os conteúdos (...) e entretinha-se a rabiscar na agenda. O homem, o homem em si, como ser vegetativo, nascendo, desenvolvendo-se, morrendo”²². Do desenho surge o título, que replica o do volume, e este “refere uma verdade eterna, uma verdade tão exacta como um cronómetro de precisão”²³. No desenho de um ângulo raso, a personagem representava as fases da sensibilidade humana no curso de uma vida: insensibilidade, desenvolvimento de uma reacção, intensificação desta, apagamento dessa sensibilidade. A morte, avisava Samuel, seria só uma variante desta insensibilidade posterior. A figura do ângulo raso como conclusão de *Gritos da Minha Dança* vem dizer o que fica de significativo quando tudo se resolveu, o que se guarda de essencial depois de se conhecer a morte: sendo o fim um retorno ao princípio, o círculo fecha-se.

²² Fernanda Botelho, *O Ângulo Raso*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1957, p. 112.

²³ *Idem*.

À Joana Varela

Sei realmente o título que vou atribuir (ou já atribuí) a esta obra, mas é só isso que sei, ignoro como defini-la, não sei bem o que nela vou contar ou expor ou reflectir ou contar-me ou expor-me ou reflectir-me. Que ninguém, no entanto, se engane ou caia em confusões: não será determinadamente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte. De diário, mensário ou anuário também um tanto terá, desordenado, ao sabor de caprichos ociosos, de apetites pontuais, de exigências compensatórias de silenciosas carências, de descargas emotivas, de recalques finalmente soltos e galopantes... Ó Deuses! Como estou a favorecer falaciosas interpretações – de críticos, leitores e afins! Atenção, amáveis personalidades, urge contenção nos juízos. Ser ou não ser, eis a questão, *chi lo sa!* Também de ficção algo haverá, não consigo escapar-lhe. E, quem sabe?, talvez uma abusiva incursão no reino das gambiarras e ribaltas (um acto, não mais), pois que, ao estreiar-me no género, dou satisfação a um sonho acordado que já vem dos longes. Não esquecerei, claro, comentários ao dia-a-dia, caso valha a pena comentar esta pepineira de consumo diário e canhestro. Também evocarei algumas memórias de um passado remoto ou recente.

À obra bem poderia ter-lhe chamado *O Livro Negro*. É esse título que tenho desenhado em letras garrafais no dossiê no qual arrumo notas para uso futuro em livros ou textos soltos, bem como notícias curiosas colhidas aqui e ali, recortadas da imprensa; até recolhi folhetos publicitários que se me afiguraram igualmente curiosos, para não dizer outra coisa mais radical. No todo, pano para muita manga reflexiva. O título, rejeitado, inspirara-mo um entrevistador, que alguns anos atrás, a propósito do meu *Dramaticamente Vestida de*

Negro, insinuou, perguntando, que ele, o livro, seria o meu livro negro. Seria? Quer dizer: seria catártico, exutório, queixume para psicanálise de salão, denúncia de eternos ressentimentos e respectivo alívio, seria? Respondi com a maior brevidade, e brevemente, servindo-me de um único vocábulo e para mais monossilábico: Não! Suponho que não o convenci, pois, na nota introdutória à entrevista, lá vinha escarapachado que a obra era autobiográfica. Graças a todos os Deuses que não era, e caso fosse, quão vasta e consumptiva se revelaria a minha autocomiseração! Os juízes da crítica e dos seus contemplativos incondicionais são falíveis. Não por serem positivos ou negativos, benevolentes ou malevolentes, antes por atribuírem ao autor intencionalidades inexistentes.

Vejamos um caso: João Gaspar Simões fez no *DN* uma crítica a um dos meus primeiros romances. Parece tê-lo sobressaltado os assomos feministas que nele vira patentes. Esclareço que fui amiga de João Gaspar Simões e que o apreciava muito como crítico. Mais ainda: estou convencida de que, no seu pelouro, subsiste até hoje insubstituído. Ora sabem os deuses que sou apenas moderadamente feminista (que Mrs. Pankhurst me perdoe, e também a Maria Teresa Horta, que o é à *outrance*, e faz ela muito bem!). Eu, cá por mim, quero é harmonia entre os homens, harmonia entre as mulheres, harmonia entre homens e mulheres – embora admita alguns esfrangalhanços intermédios, que diabo!, ninguém é perfeito. Talvez a harmonia se torne à *la longue* chatérrima. Também preconizo a complementaridade intersexual, mas não me revoltam outras eventuais complementaridades menos ortodoxas – não sou rigorista. E tudo isto esclareço para afirmar que João Gaspar Simões se enganou, tendo partido do preconceito de que eu, jovem e não retardada, de cabelo cortado muito curto e já apostada no uso de calças à homem (na altura o seu uso era incomum), seria fatal e ostensivamente feminista. Lapsos de interpretação por preconceito, repito. Afinal quem vê caras (ou calças) não vê corações.

Outros preconceitos houve, outras interpretações ingénuas ou por demais óbvias (?), uma das quais, por exemplo, foi a descrição de um sonho (de outros sonhos falarei ao longo deste livro), no qual

sonho vi gatos, muitos gatos, todos eles pretos, encurralados num espaço restrito e daí condenados a uma morte à *la longue*. Houve logo quem aqui visse uma velada (?) insinuação aos negros de África (estava-se em pleno na guerra colonial), massacrados e enterrados vivos pela nossa pátria soldadesca.

E, falando de sonho, vou de imediato relatar em síntese um outro sonho. *Voilà*: estava eu na minha biblioteca e o meu filho aproxima-se: ó mãe, diz ele, seria possível procurar-me nesta barafunda um livro que me emprestaram e eu quero devolver? Digo que sim, talvez, quem sabe. E como se chama o livro? *Gritos da Minha Dança*, responde-me.

Quando lhe falei do sonho, ele ficou tão marginal como eu. E eu acabei por escolher aquele título imprevisível, provavelmente inadequado, mas, quem sabe?, talvez nele encontremos uma crítica significativa, inapreensível às luzes e às cores do narrativo corriqueiro.

O meu livro não será portanto negro, já que de negro não me vesti nem a vida me vestiu, só de um antracite carregado, um ou outro mais leve e, vá lá, pungente. Talvez o que desejo seja apenas aclarar-me de mim (e do mundo, e da vida, e do etc.), antes que os anos se acumulem. Estou a ver-me daqui a algum tempo sentada numa cadeira de esplanada. O dia é estival e o sol, claro e pleno. Temperatura amena. Sinto-me bem. Então agarro a minha *Caran d'Ache* de estimação (passe a publicidade), abro o meu caderno A4, disposta a estabelecer um breve contrato escrito entre mim e o ambiente circundante – e então acabou-se, não há nada para escrever, bloqueei.

Antes que bloqueie, aqui vão os *Gritos da Minha Dança*.

DANÇA QUASE MACABRA

Como lá para o fim do ano 2000 vou celebrar setenta e quatro anos de longa vida, saltando assim mais uma fasquia no estatuto de septuagenária sobrevivente, sinto a serôdia necessidade (quicá para efeitos de justificação) de esclarecer que, segundo as crónicas familiares, nasci com uma deficiência, que se revelou ao longo das décadas vividas como um malogro implacável: a membrana do tímpano direito perfurada. Cresci praticamente inconsciente e irresponsável de tal facto, já que, à medida do lento crescimento, outros malogros mais destacáveis se iam revelando. Tendo nascido com pouco mais de dois quilos, ia avançando na vida sem gosto por comida e sem necessidade de sono – era um inferno para me convencerem a dormir a sesta ou a exigível noite. Respirava mal devido ao septo nasal desviado, outra deficiência. Uma notável vocação para gripes, resfriados e afins. Mais tarde, graças a uma medicação abusiva, a minha crónica falta de apetite descarrilou numa espécie de bulimia. De muitas horas de sono nunca precisarei nem preciso. Esclareço que, com a adolescência, me libertei de todos estes inconvenientes – mas o tímpano continuou com a membrana perfurada.

Com os inconvenientes, alguns privilégios me advieram da membrana perfurada, o primeiro dos quais foi o de ter assento, nas aulas, mesmo à frente da mestra, o que me permitia assistir com fatal e disciplinar atenção às explicações, privando-me no entanto de compartilhar por inteiro os bilhetinhos, as zombarias, os poeminhas satíricos, os segredinhos fedorentos, que lá atrás transitavam de carteira para carteira.

Voltando à membrana perfurada, é evidente que fiz um ou outro pontual tratamento, como, por exemplo, aquele, aparentemente divertido, de me enfiarem nas narinas uma bomba (como as que se usam hoje para clisteres infantis), apertarem... era cá um estouro dentro da minha cabeça!

A 1.^a classe fi-la eu com a airosa nota de 15 valores, a prova toda ela executada em papel almaço de 35 linhas (ainda conservo o espécime). A airosa nota era não obstante a mais baixa da turma, abundaram os 16, os 17, os 18!

A minha mãe, animada com a airosa nota, ela, que tinha medo de que a cada conhecimento que me perfurasse a cabeça, eu sucumbisse com uma febre cerebral, relatou a façanha a uma tal Dona Rosa, que era por acaso professora da 3.^a classe (meninas) na Escola Normal do Porto, Rua da Alegria. A qual Dona Rosa lhe sugeriu que me pusesse em linha recta da 1.^a classe do airoso 15 para a 3.^a classe dela, Dona Rosa. Foi um desastre.

Passei o ano lectivo, descontando as baixas por saúde, sem conseguir distinguir um substantivo de um adjectivo, um pronome de um advérbio, conjugar um verbo – nem pensar! Não obstante, decorei (e nunca mais esqueci) o rol completo das preposições (a... ante... após... até, etc., etc., etc.!), embora, claro, não fizesse a mínima ideia da sua utilidade pública e prática.

Também algo aprendi, precariamente, sobre reduções, coisas interessantes como, por exemplo, reduzir a decilitros de vinho um barril de seis hectolitros; quantos centigramas de farinha há num pacote de quilo, quantos hectómetros há num centímetro de estrada. Não era difícil: no quadro preto, a partir da vírgula, avançava para a direita e, quando a mestra desse um berro, recuava para a esquerda até que ela desse outro berro, definitivo, então desenhava a vírgula... e pronto!

Seja como for, eu, naquela aula, estava mesmo na cauda da Europa. Eu não gostava mesmo nada da Dona Rosa. A minha mãe, que respeitava as minhas fobias electivas, removeu-me da Dona Rosa e da sua 3.^a classe (meninas) da Escola Normal antes de expirado o ano lectivo.

No ano seguinte, transitei regiamente para a 2.^a classe do colégio particular, no qual concluíra a minha 1.^a classe com o tal airoso 15. Foi um desvanecedor passo de caranguejo.

Toda esta minha inépcia era um tanto (ou de todo) inexplicável. É que, aos quatro anos, sem saber explicar como, aprendi, literalmente, a ler sem mestre. Repito: não sei ou não me lembro de qualquer explicação para o facto ou de como o facto aconteceu. Seja como for, esta minha prematura capacidade é rigorosamente autêntica. E, como será óbvio, a partir do momento em que meti o dente na suculência das letras e das palavras, passei a devorar livros (falarei mais adiante destes livros primeiros), também páginas infantis, revistas para crianças, balões de BD, folhetins deixados na caixa do correio ou por baixo da porta, romancinhos de cordel, alguns dos quais cantados nas ruas por um ceguinho acompanhado a acordeão por um coxinho...

A partir do meu regresso ao colégio particular, a minha ilustração primária (hoje, básica) decorreu sem sobressaltos, tão natural como água a correr das torneiras, não obstante sem gritante brilhantismo. Apanhava com a palmatória por cada erro no ditado, um erro = uma palmatoada, mas, tudo é relativo, os outros meninos e meninas (a classe era mista) apanhavam mais do que eu. É que eu nutria pelas palavras uma efusão muito íntima, que a eles e elas, menos conviventes com livros, fatalmente falharia.

No meio de todas as águas mornas, evoco uma situação que, a princípio aflitiva, veio ter deslinde muito positivo. Deu-se o caso de eu cair à cama, lá ficando durante três semanas a canja de galinha. Nesse entretanto, a professora Dona Lúcia havia ministrado aos seus discípulos os primórdios da análise lógica (sintaxe). Quando regresso aos bancos escolares, vejo a malta a alinhar e a saltar frases, e aquilo era coisa para mim misteriosa, e não apenas misteriosa, também em absoluto o mistério. E, mais ainda, um labirinto para minha perdição sem fio a que me agarrar. Não por muito tempo: uma semana depois, já eu o agarrara por mercê de uma Ariana-anjo-da-guarda e saía ilesa do labirinto e do mistério. E apaixonei-me – pelo mistério, pelo labirinto, pela sintaxe. Era tão giro! De tal modo que, uns anos depois, devo ter ignorado a beleza épica das duas primeiras estrofes

de *Os Lusíadas*, fascinada e desvelada em penetrar nos meandros daquela sua fugidia e deleitosa sintaxe.

Passei a 4.^a classe com distinção. Não enfatizemos: a minha «distinção» considerei-a como um número de lotaria premiado, mais do que conseguida por mérito próprio. De qualquer forma, escapava a um eventual futuro malogro no exame de admissão ao liceu.

Começa então uma fase inovadora, outra, da minha vida, que eu poderia designar graciosamente de *Comment l'esprit vient aux jeunes filles*. Mas seria pura veleidade, a realidade, se não foi mais «séria», foi de diferente natureza.

Estou pois no 1.^o ano do Liceu (hoje 5.^o ano de escolaridade). Faço o meu primeiro exercício (hoje diz-se teste) de Matemática. Quando a professora devolve as folhas, verifico que apanhei uma nota não apenas positiva, também excelente. O que me avoluma o mérito é o facto de ter sido toda a turma corrida a negativas, e algumas bem baixinhas, excepto uma menina chamada Cármen, que teve um tangencial dez e veio posteriormente a revelar-se uma boa matemática. Pensei então: eu sou boa nisto, se calhar disponho de virtuais capacidades (as palavras não foram estas, claro, mas são estas que exprimem o sentido do que pensei). Percebi então que o conhecimento não me poderia advir apenas por intermédio de manifestações pseudo-transcendentais ou de simples descompressão intuitiva, nada era assim tão fortuito, tão congénito. Havia que assumir responsabilidades e consciência. Aprender não era apenas expelir o rol inteiro das preposições, fazer poeminhas de circunstância aquando de efemérides familiares, aprender aos quatro anos a ler sem mestre, reduzir a centímetros um quilómetro de estrada, acertar em quantos decilitros há num barril de vinho... Foi um clique e um claque de autoconfiança.

A partir daí o meu currículo escolar decorreu com regularidade, uma vez por outra com pontos altos e níveis de elevada substância. E, bem assim, alguns desaires pontuais, sobretudo (ou tão-só) no domínio das técnicas e das ciências.

(Nota: sejamos razoáveis, o meu «jeito» para a matemática, pela qual ainda me perdura o gosto e o apetite de desafio, desencadeado

a partir do meu primeiro exercício, ainda afinal resultava da mesma «descompressão intuitiva». Seja como for, passei desde aí a acreditar em mim, acalentando o desejo de ir mais além que os limites impostos por atributos e «jeito» ccongénitos e respectivos apuramentos.)

E tudo isto vem a reboque da minha deficiência, por igual congénita, a da membrana perfurada do tímpano do meu ouvido direito. Gostaria de explicar como *à la longue* a situação se volve dramática. E também irresolúvel, pelo menos no meu caso, aliás o único de que tenho conhecimento. Vou narrar como tudo aconteceu, e com toda a linearidade possível.

Vejam: houve um tempo, longo tempo, da minha vida em que gostava de praias e piscinas. E escrevo «gostava», porque já não gosto, e, mesmo quando gostava, o gosto era relativo, forçado por tradições estivais. Da areia e de caminhar sobre areia é que eu não gostava mesmo nada, e nunca. Uma piscina, vá-que-não-vá, embora o pé descalço na pedra aquecida entibiasse consideravelmente o meu entusiasmo. E, em piscinas, lá ia eu banhar-me, sempre sem touca e sem tampões nos ouvidos.

Num determinado fim-de-verão, passado o tempo das convencionais férias, indo eu a caminho do meu trigésimo sexto aniversário, verifiquei que o meu ouvido direito, o tal da perfuração, supurava desagradavelmente (este «desagradavelmente» é excedentário, todas as supurações são decerto desagradáveis). Acreditei que a supuração do ouvido proviesse de «resíduos» lá deixados por águas de piscinas, nem sempre impecavelmente tratadas. Mesmo assim, sem grande inquietação, resolvi consultar um otorrino e mais dois, ou os três de seguida. Os três otorrinos foram unânimes. Tratava-se de um tumor, nada benigno, dito colesteatoma. O qual exigia rápida cirurgia. É que, explicaram-me, era um tumor que roía ossos! Ou, melhor dizendo, o osso que separava ou se interpunha entre o ouvido e o cérebro. Quando acabasse de o roer, e lá chegaria, o meu cérebro assim afetado faria de mim um vegetal – e dizer isto desta forma é servir-me de um eufemismo.

A explicação do otorrino foi esta, talvez noutros termos, mas o sentido era o mesmo. Ele utilizara afinal uma linguagem para ser entendida por leigos e ignoros em científicas questões de otorrinolaringologia. Como eu. Ainda tentei consultar o *Larousse Médical*, até li tudo, mas fiquei na mesma. A minha preparação científica era escassa e sem vontade. Por outro lado, isso percebi eu, os meandros do ouvido eram (são) tão sibilinos e perversos que até pensei ser todo aquele palanfrório, para mim, como a música de Schönberg para um auditório de surdos radicais. Eliminei o rigor científico, os termos malsonantes e alarmantemente conspícuos. A minha sinopse, a minha versão sumária, esta, despiu-se de pedantismo, mas penso não ter subestimado a realidade em prol da fantasia ou de um dramatismo vistoso.

Das duas intervenções cirúrgicas a que me submeti, uma em complemento da outra no espaço de quatro anos, resultou uma interessante cofose, que é, semanticamente, surdez completa. Efectivamente, na primeira intervenção, só devem ter-me cortado a parte do ouvido que se afigurava atacada, de modo a permitir-me ainda alguma audição. Verificou-se posteriormente que a zona afectada era mais extensa e, com o colesteatoma totalmente removido, totalmente removido me ficou o ouvido. Vão-se os ouvidos, fiquem as orelhas. Também a membrana do tímpano perfurada, do mesmo jeito, levava sumiço – nem tudo era afinal prejuízo.

Ficava-me, claro, o ouvido esquerdo e, quanto a orelhas, fiquei normalmente com as duas, uma das quais de puro adorno. Acrescente-se que o ouvido esquerdo, na altura, lá ia fazendo o seu serviço com empenho e dedicação, trabalhando por dois, até que, no decurso dos anos, começou a dar acentuados sinais de cansaço por sobrecarga e, obviamente, de precoce envelhecimento, uma espécie de esclerose acintosa... E lá estou eu (ou estarei) a deixar-me arrastar pelo embalo das palavras, desatenta ao rigor científico do processo em curso, o meu PREC auditivo.

Voltando atrás, à fase pós-operatória, comecei eu a dar-me conta de vários desacertos. Era um tempo de saídas nocturnas, a maior parte delas de carácter oficial ou profissional, outras, as restantes, para alta recreação.

Alguns fenômenos iniciam o seu ataque à minha indefesa pessoa. Por exemplo: ao sair para a rua depois de ágape, jantar, jantarada, ceia, recepção noturna, noto que vou pelo passeio aos ziguezagues. Admitindo uma recrudescida incapacidade de beber o infalível *whisky*, o(s) seguinte(s) vinho(s) prandial(ais), tornei-me abstémia. Obsequiosamente, os ziguezagues prosseguiram. E, estimuladamente, já também durante o dia, as horas de indiscutível inocência, após o pequeno-almoço de rotina, muito pão com muita manteiga, a grande chávena almoçadeira a transbordar de café com leite. Vejamos: quando quero atravessar uma rua, o simples movimento da cabeça para ver de que lado vem o perigo motorizado, ora da esquerda, ora da direita, essa simples precaução entontece-me, quase me desequilibro, se não me aguento, caio... e corro o risco de ser atropelada por algum condutor mais apressado e, até certo ponto, devido à minha desprevenida imprudência. Degraus e desníveis mesmo dentro de casa revelam-se assaz ofensivos, mesmo perigosos. O desequilíbrio, *that's the question!* Além do mais, claro, o convívio dificulta-se gravosamente. E de que maneira! Quantas vezes terei deixado uma observação sem resposta, uma afronta sem réplica, quantos brilharetos coloquiais me foram arrebatados por não saber (não ouvir) as ideias que os meus coloquiantes ou a malta na sua algaraviada, para mim frequentemente insuportável, expurgavam à minha revelia?

Quantas vezes me terei revelado descortês, quantas outras imbecil – incapaz de pronunciar as palavras adequadas – afinal que palavras, que adequação, a quê? Quantos convites, convívios, recusei – e continuo a recusar? A quantas recepções, conferências, colóquios, entrevistas, mesas-redondas, representações teatrais, bailados, concertos, viagens, me furtei? Ausências que, diga-se em abono da verdade, porque o é, redundaram em meu nítido desfavor, não só pessoal, como público.

E a vergonha de dizer-me surda, mouca, deficiente auditiva?! É que a surdez se inscreve no anedotário universal, e eu receava o ridículo de pertencer a uma anedota, como protagonista.

E a impaciência, depois comiseração, com que falavam ou olhavam aqueles a quem eu (tinha mesmo de ser) era obrigada a confessar

que não ouvia, escolhendo uma das alternativas: não perceber o que me diziam por ser surda ou não perceber o que me diziam por ser idiota. O que me acontecia com alguma frequência em balcões de serviços públicos. E a propósito: já repararam que os funcionários dos mesmos serviços falam (quase todos) baixo e de má vontade? Como se nós, pagantes ou contribuintes, fôssemos ignaros ou desprezíveis laicos frente aos membros de um sacerdócio exercido com onisciência, infalibilidade, omni(pre)potência?

Descubro ao mesmo tempo, orgulhosamente(?), que o meu caso tem sido tema para uma ou outra ficção, duas pelo menos, uma revelada pela sétima arte francesa, outra pela novelística japonesa. Uma acaba em suicídio, a segunda em loucura.

Fim da aventura, problema resolvido. E eu sempre-viva! Animador.

Como é evidente, já então havia recorrido a próteses auditivas. Como é ainda evidente, não havia prótese para orelhas sem ouvido, só para um ouvido com orelha, no qual a audição se revelasse deficiente. Seja: há algo que funciona mal, aplica-se uma prótese e o algo tira o devido proveito da prótese que lhe foi aplicada. A prótese não serve de nada quando aplicada a nada. Se aplicada a algo, o algo dispõe de um apoio doméstico, de uma assistente social, de um funcionário para todo o serviço, de um aprendiz para o feiticeiro, de um pagem para o cavaleiro, de um escudeiro para o amo, de um bobo para um rei entediado, de um lacaio para o fidalgo.

Exigia-se portanto que a prótese fosse aplicada na orelha com ouvido, este último trabalhador infatigável e bom ouvinte, para compensar, pela maior altura dos sons só daquele lado, o nulo trabalho da orelha sem ouvido do outro lado. E assim se fez.

Mal saí do audioprotesista com aquele acrescento incómodo integrado na minha falibilidade auditiva, foi um arrebatamento de sons. O chinfrim, na rua, era mesmo de gritos. São guinchos, roncões, chiadeiras, apitos, percussão de invisíveis bombos e tambores, rosidos de pesadas trompas e trombetas... até me pareceu ouvir cair no lixo do chão o monco que um fulano extraiu de uma narina. Os dentes dos transeuntes rangem, de fúrias reprimidas. Eis que é estrepitoso o assobio com que o galã de Alcântara homenageia o traseiro da

costureirinha da Sé. O avião que transita lá pelos elísios ares «cai-me» em cima como bala de canhão.

Desço as escadas do metropolitano, aguardo. Eis que ele se aproxima, o monstro. A multidão desaglomera-se, reaglomera-se, berra, descontrola-se, corre, espezinha, surge de todos os lados aos saltitões, afunilando-se como que em pânico para as portas de acesso até ser tudo devorado em monte pelas goelas hiantes...

(Torna-se evidente que estou a hiperbolizar todos estes sons. É que julgo, assim, melhor exprimir as minhas bizarras sensações nessa ocorrência. E cumpre-me ainda esclarecer, desta feita sem qualquer hipérbole, que toda a tonitruância hiperbolizada se formava *só de um lado*, o de bom ouvinte, de tal modo que os sons me empurravam desse lado contra paredes, pessoas, postes. E até me salvei de ser atropelada, desequilibrando-me junto à berma do passeio e correndo o risco de ir contra veículos em veloz circulação. Um milagre!)

Seja como for, fugi das catacumbas e regressei à superfície da terra, disposta a tomar um táxi. O táxi lança um rugido ao desacelerar. Entro meio tonta, o motorista olha-me com alguma suspeita, mas eu, após remoção da prótese, já me sinto em segurança, sentada no estofado e com os ruídos da selva agora adormecidos. Vou depois carpir desenganos no conforto do meu lar, mergulhado em silêncios e bem-aventurança. Desisti desta prótese.

A segunda prótese, que adquiri anos mais tarde, seduzida pelas promessas de técnicas/sofisticações e estética/discrção (embora esta última condição fosse para mim negligenciável, queria eu lá saber!), a segunda prótese, repito, era melhor. Corrijo: era menos má, todavia ainda e sempre incómoda, provocando-me ainda e sempre (repito!) um desequilíbrio físico dificilmente suportável, dado o facto de só me entrarem sons por um ouvido, o que não compensava, conforme os otorrinos afirmavam, a inaudição hermética do outro ouvido.

Desisti, hoje contento-me em ser por igual surda e desequilibrada, deficiente auditiva e trôpega. Corro alguns riscos, um dos quais, aliás, assaz temível, é o de cair na calçada, partir uns ossinhos osteoporosados, se não for previamente atropelada, claro. Ficaria presumivelmente, se não morta, ainda mais surda, aleijada, inválida.

Ad aeternum. Também continuo a tropeçar em terrenos desnivelados. Em suma: ando pelo mundo como um fantoche mal manipulado...

E é naturalmente evidente que, ao longo dos anos que ainda tenho de vida (?), oferenda de Deus ou do Diabo, irei progressivamente penetrar na panela do inefável silêncio total, onde não cantam rouxinóis nem cotovias, onde o Elvis Presley e o Michael Jackson serão simples bamboleios de corpo tremido e troca-o-passo. Vão ser só bocas, boquinhas e bocarras a fazerem ginástica muscular sem sair do sítio, um atletismo caseiro para depois arrumar, dobradinho, debaixo da cama. Paciência! Mas que farei eu sem a simbólica 5.^a Sinfonia de Beethoven, meu bem-amado irmão surdo, e certamente mais desventurado? E que farei sem o Rimbaud, Verlaine e Baudelaire cantados e musicados pelo Léo Ferré? E sem Jacques Brel e os seus patéticos crisântemos? E sem o *My Way* do Sinatra? E sem o Wagner, o meu ribombante Wagner que me enche o coração de cristalizado empolgamento? E sem a *Gazza Ladra* de Rossini e «*Va pensiero sull'ali dorate*» do povo contra Nabuco, segundo o meu outro amado Verdi? E a *Ouverture de Notre Dame* de Schmidt, tão intensa? E sem as «coisinhas» do meu bem-amado menino Mozart, com a sua mágica flauta, o seu arrepiante *Requiem*, que eu gostaria fosse ouvido pelos presentes à minha cremação, venturoso momento em que, já toda eu feita pó, esvoaço ao vento do eterno círculo da infinita vida?

E deixarei ao mesmo tempo de ouvir essa embaladora música, as vozes dos meus netos. Imagino-me a observar-lhes o movimento dos lábios, a articularem lentamente. Que dizem? Irão impacientar-se com a minha inépcia?

Vou pôr ao pescoço, enfiado num fio de prata, um livrinho de notas com lapiseira acoplada. Eles escrevem a voz e eu vozeio a réplica. O diálogo terá fatalmente de ser definitivo nos seus limites, o livrinho de notas não chega para longas conversas de comadrios e compadrios.

Seja como for, as vozes deles, esses amados ruídos, continuarão a ser para mim uma noite fechada em trevas sem jamais se fazer dia aberto.

O interlúdio que me resta, a mediania ainda vesperal, o espaço ainda matinal, quero aproveitar tudo ao máximo, no claro-escuro, entre noite-e-dia, no confuso esbatido de cores e seus contrastes – as vozes dos meus netos, esse quase-tudo que vou perder! É evidente que posso um dia ligar para eles e dizer ao telefone: morri. Mas não lhes ouvirei as lágrimas.

*Na palavra abysmo, é a forma do y que lhe
dá profundidade, escuridão, mistério...
Escrevê-la com i latino é fechar a boca do abysmo,
é transformá-lo numa superfície banal.*

—
Teixeira de Pascoaes

Edição #112

Lisboa, Novembro 2020

Design e logótipo convidado

Maria João Carvalho

—
Composto em caracteres Freight Text
sobre papel Coral Book Ivory vol. 1.5 de 90 g/m²
Capa em cartolina cromo de 260 g/m²

Revisão

J. Leitão Baptista

Composição

Undo

Impressão e acabamento

Europress

Deposito Legal 477 026/20

ISBN 978-989-9014-11-4



ABY'SMO

Rua da Horta Seca, 40, r/ch

1200-221 Lisboa

www.abysmo.pt