

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Écfrase e autorrepresentação em *Esta noite sonhei com Brueghelel*, de Fernanda Botelho

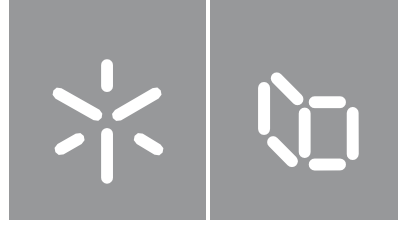
Bruna Oliveira Martioli

Bruna Oliveira Martioli

Écfrase e autorrepresentação em *Esta noite sonhei com Brueghelel*, de Fernanda Botelho

UMinho | 2022

Setembro de 2022



Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Bruna Oliveira Martioli

Écfrase e Autorrepresentação em *Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa

Trabalho efetuado sob a orientação da **Professora**
Doutora Eunice Ribeiro

Setembro de 2022

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição-NãoComercial
CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à Professora Doutora Eunice Ribeiro, pela orientação extremamente delicada e atenciosa durante o desenvolvimento desta pesquisa, por ter me apresentado Fernanda Botelho, cuja leitura das obras mudou a minha vida pessoal integralmente, para além do seu tempo precioso em sempre me trazer palavras de afirmação, leves e animadas. Fui extremamente feliz durante a escrita, leituras e correções desse trabalho graças à sua enorme generosidade.

Agradeço também a meus professores durante o primeiro ano de mestrado que sempre me ajudaram com toda paciência possível, lembrarei sempre de cada um.

E, agradeço ao meu pai, Jorge Carlos Martioli, meu melhor amigo, por ouvir minhas ideias sobre esta pesquisa.

Por último, agradeço às pessoas do meu grupo de estudos na internet que por meio de *sprints* e vídeos me fizeram companhia durante o processo solitário da escrita e me ajudaram a continuar animada nas muitas sessões de estudo que fizemos.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducentes à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Écfrase e Autorrepresentação em *Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho

Resumo

Situando-se no quadro dos estudos literários e intermediáticos, a presente dissertação tem por objetivo desenvolver uma reflexão acerca da utilização, na narrativa romanesca, do dispositivo ecrástico – que, até aqui, tem sido analisado sobretudo no âmbito da poesia – bem como suas articulações com a autobiografia e o autorretrato literário.

O *corpus* de partida e análise foi o romance *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1989), da autora Fernanda Botelho (1926-2007), onde procurei investigar os respectivos mecanismos ecrásticos, os quais põem em jogo as telas do pintor renascentista flamengo Pieter Brueghel (1530-1569) que servirão à protagonista Luíza para sucessivas inflexões autorreflexivas e analíticas perante as situações de seu dia a dia.

Em termos metodológicos, a investigação parte do conceito de écfrase aplicado à narrativa literária, analisando a sua rentabilidade nos processos de autorrepresentação romanesca; como referências teóricas neste campo de estudos utilizei, centralmente, Heffernan (1991), Moisés (2004), Hansen (2006), Louvel (2012), Avelar (2018). No confronto do universo romanesco de Fernanda Botelho com a pintura de Brueghel e no que concerne as noções de retrato literário e autobiografia foram convocados, entre outros, estudos de Genette (1972), Beaujour (1980), Deleuze (1985), Lejeune (1996), Leonel Lopes (2002) Bonn (2007), Marcelo Oliveira (2012), Lepecki (2012).

Palavras-chave: écfrase, autorrepresentação, narrativa, Fernanda Botelho.

**Ekphrasis and self-representation in *Esta noite sonhei com Brueghel* [Last night I dreamed of Brueghel],
by Fernanda Botelho.**

Abstract

Situated within the framework of literary and intermedia studies, this dissertation aims to develop a reflection on the use, in the novelistic narrative, of the ekphrastic device – which, until now, has been analyzed mainly in the context of poetry – as well as its articulations with autobiography and literary self-portrait.

The *corpus* of analysis was the novel *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1989), by the author Fernanda Botelho (1926-2007), where I tried to investigate the ekphrastic mechanisms, which put into play the canvases of the Flemish Renaissance painter Pieter Brueghel (1530-1569) that will serve the protagonist Luíza for successive self-reflexive and analytical inflections in face of the situations of her daily life.

In methodological terms, the investigation starts from the concept of ekphrasis applied to literary narrative, analyzing its profitability in the processes of novelistic self-representation; as theoretical references in this field of studies I used, centrally, Heffernan (1991), Massaud Moisés (2004), Hansen (2006), Mário Avelar (2018). In the confrontation of Fernanda Botelho's novelistic universe with Brueghel's painting and the notions of literary portrait and autobiography, I used, among others, studies by de Genette (1972), Beaujour (1980), Deleuze (1985), Lejeune (1996), Leonel Lopes (2002) Bonn (2007), Marcelo Oliveira (2012), Lepecki (2012).

Keywords: ekphrasis, self-representation, narrative, Fernanda Botelho.

Índice	
Agradecimentos	iii
Resumo	v
<i>Abstract</i>	vi
Introdução.....	1
1. Intermedialidade, écfrase e narrativa	4
1.1 O dispositivo ecfástico no quadro dos estudos intermediais.....	3
1.2 A écfrase como processo retórico e literário	11
1.3 Écfrase poética e écfrase narrativa	17
2. O universo romanesco de Fernanda Botelho: apresentação da autora e do seu universo de escrita	22
3. <i>ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL</i> : proposta de leitura	30
3.1 Os processos narrativos (a escrita cinematográfica, o recurso à metalepse, as transposições do romance para o cinema)	30
3.2 A pintura de Brueghel como motivo ecfástico.....	38
3.3 Écfrase e autorrepresentação	43
3.3.1 O retrato do 'eu' através do 'outro'	50
Conclusão	54
Referências bibliográficas	57

Índice das figuras

Figura 1: <i>Life-mask</i> de John Keats	20
Figura 2: <i>Mad Meg</i> de Pieter Bruegel the Elder.....	34
Figura 3: <i>Land of Cockaigne</i> de Pieter Bruegel the Elder.....	39

Introdução

São muitos os estudos acerca da noção de écfrase até aqui desenvolvidos, com aplicação preferencial no campo da poesia. Tendo em conta este contexto geral, pretendo demonstrar, através do estudo de caso selecionado, de que modo o romance contemporâneo trabalha também este dispositivo, neste caso em articulação com a problemática da autorrepresentação.

A presente dissertação tem, pois, como objetivo apresentar uma pesquisa sobre três tópicos centrais interrelacionados – écfrase narrativa, autobiografia e autorretrato literário –, observando o modo como esses tópicos estão presentes na obra *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1989), de Fernanda Botelho.

Atualmente em reedição, a produção ficcional de Botelho merece especial interesse, entre outros aspetos, pelos inusuais processos narrativos que concita. Neste sétimo livro da escritora portuguesa, vemos os traços da ironia de um ‘eu’ que se observa e se reserva, tal como em seus primeiros escritos na *Távola Redonda*, característica esta de pendor claramente autorrepresentativo apontada, desde logo, no prefácio da mais recente edição do livro pela investigadora Paula Morão (2016). No texto do romance, há interações diretas entre a personagem principal e as telas do pintor flamengo Pieter Brueghel através das quais o leitor é levado a conhecer muitos aspectos da vida psicológica e afetiva da protagonista Luíza. Em simultâneo, o romance dá voz a uma crítica social desenvolvida pela personagem a partir das telas brueghelianas, pelo que é legítimo concluir que a écfrase em Fernanda Botelho surge com um triplo alcance: como um meio indireto de contar a história de Luíza – autobiografia –, de ir em busca da sua identidade – autorretrato – e, por via destas, de representar um meio social. Ai temos três tópicos sobre os quais discorrer, sendo que todos se cruzam e se completam: a écfrase através da qual se narra a autobiografia e a autobiografia que questiona o ser/estar no mundo, levando a personagem ao seu autorretrato.

Atendendo à forte dimensão metaliterária deste romance no qual a protagonista - a personagem principal Luíza¹ - é uma figura que escreve e se mostra sensível à experiência estética envolvendo outras

¹ Luíza, de *Esta Noite Sonhei Com Brueghel*, recorre à escrita para se libertar da angústia que a oprime. Assim, ela é simultaneamente autora, narradora e personagem principal de um manuscrito com o mesmo título do romance. Trata-se, na verdade, de uma autobiografia, composta por factos, reportáveis ao universo diegético, mas também por “sonhos, pesadelos, imaginação, marginalidades (coisas que nos passam pela cabeça, percebes?), eventuais inverdades” (Almeida, 2017, p.697).

artes — designadamente, a pintura de Brueghel —, meu primeiro desafio foi analisar a éfrase e seus estudos mais recentes, para, em seguida, identificar possíveis traços do processo efrástico no contexto narrativo do romance, a fim de contribuir para uma possível reconfiguração do conceito efrástico e de sua aplicabilidade na contemporaneidade literária, em particular na prosa romanesca.

Revelou-se igualmente necessário averiguar as possibilidades intermediáticas do tópico ‘éfrase narrativa’ e seus nexos com a reconhecida ‘escrita cinematográfica’ de Fernanda Botelho, característica da poética narrativa da autora; neste sentido, considerámos, no segundo capítulo da dissertação, o contexto global de sua obra, comentando brevemente alguns dos seus romances.

Ao acercar-me, no terceiro capítulo, da prática da éfrase no âmbito da Literatura Portuguesa contemporânea, impôs-se destacar o caso seminal de Jorge de Sena e o seu pensamento efrástico enquanto dispositivo de ‘meditação poética’.

A ideia seniana de ‘meditação’ revelou-se deveras operativa para a investigação dos modos de escrita autobiográfica e autorretrática botelhanas; desta forma, analisei a obra *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de modo a aprofundar seus processos narrativos e autorrepresentativos, explorando simultaneamente as possibilidades que o romance levanta de leitura interpretativa dos quadros do pintor Pieter Brueghel cujos universo pictural e poética pictórica se tornou, por isso mesmo, importante analisar.

Num primeiro momento, foram trabalhadas as interrelações entre a escrita diarística incorporada na obra e a narrativa autobiográfica, assim como, num segundo momento, as relações entre a autobiografia e o autorretrato literário, centrado na procura e no conhecimento do ‘eu’, procura essa que, no romance em causa, passa também, como atrás dissemos, pela representação mais lata de um certo meio social e do confronto daí decorrente entre o individual e o coletivo. Na verdade, além da estratégia intermedial efrástica que aproveita a descrição de quadros ou artefatos pictóricos enquanto instrumento para a autorrepresentação, na narrativa de Botelho encontramos também outros níveis de representação, mostrando que Luíza não é apenas uma personagem que escreve uma autobiografia, criando um livro dentro do livro, mas é ainda uma personagem que retrata a vida portuguesa, dando a ver/ler, assim, uma espécie de retrato social capaz de enquadrar e incluir o retrato individual e a autobiografia.

A abordagem metodológica adotada para a análise deste *corpus* literário teve em vista seleccionar os instrumentos teórico-críticos adequados a iluminar os nexos recíprocos que no romance de

Fernanda Botelho continuamente se estabelecem entre éfrase, autobiografia e autorretrato, sem esquecer o plano sociológico projetado indelevelmente na dimensão autorrepresentativa.

Sobre a éfrase e sua aplicação em contexto narrativo segui, em particular, os estudos de James Heffernan (1991), Clüver (1996), Massaud Moisés (2004), João Adolfo Hansen (2006), Avelar (2006 e 2018), Frias (2008 e 2016), Louvel (2012) e Ribeiro (2008 e 2019) que contribuem para a perspetiva crítica que se pretende desenvolver especificamente.

Em relação aos dois outros eixos fundamentais da pesquisa que articulam a éfrase narrativa no universo romanesco de Fernanda Botelho e sua associação à pintura de Brueghel com a autobiografia e o autorretrato literário, o suporte teórico-metodológico incluiu estudos de Gérard Genette (1972), Michel Beaujour (1980), Gilles Deleuze (1985), Philippe Lejeune (1996), Leonel Lopes (2002), Robert L. Bonn (2007), Marcelo Oliveira (2012), Maria Lúcia Lepecki (2012), Paula Morão (2015).

No que toca a bibliografia crítica sobre a obra de Fernanda Botelho e, mais precisamente, sobre o romance que constitui o nosso objeto de análise, cabe mencionar que *Esta noite sonhei com Brueghel* tem sido trabalhado segundo vertentes investigativas que traçam o panorama do romance em Portugal na segunda metade do século XX e examinam o seu contexto histórico-social, expondo como a obra se inscreve numa tradição modernista e, simultaneamente, na pós-modernidade. Em particular, várias pesquisas acerca do universo botelhiano analisam as trajetórias de conscientização da representação da mulher e dos estereótipos sociais, tal como fica patente, entre outros exemplos, no artigo *Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho: vozes narrativas e atmosfera de melancolia*, de José Cândido de Oliveira Martins (2019), ou na tese *A problemática das personagens femininas no segundo ciclo da obra romanescas de Fernanda Botelho*, de Maria João Braz Martins Miranda (2004) – estudos que revisitaremos.

Com esta dissertação, centrada na análise da narrativa efrástica e autorrepresentativa no romance *Esta Noite Sonhei com Brueghel* da escritora portuguesa Fernanda Botelho, procuraremos, assim, não só revitalizar a obra da escritora no panorama crítico atual, mas também lê-la sob a nova ótica de uma aproximação intermedial, capaz de expandir as possibilidades de interpretação deste texto romanesco e de demonstrar as potencialidades expressivas do uso da éfrase no contexto narrativo.

1. Intermedialidade, écfrese e narrativa

1.1. O dispositivo ecfástico no quadro dos estudos intermediais

Ao longo deste capítulo, discutirei as origens dos estudos de intermedialidade e da écfrese em uma perspectiva histórica e significativa para a presente pesquisa. Contudo, antes de analisarmos o desenvolvimento da teoria da intermedialidade e a sua relação com a écfrese, é importante analisar aspectos conceptuais de base.

Começo pelo debate acerca da ideia de intermedialidade recorrendo aos estudos de Claus Clüver (2012), João Maria Mendes (2011), M. Dolores Sanchis (2020) e Ramazzina Ghirardi *et al.* (2020), que escrevem sobre o tema.

Localizando a intermedialidade em seu eixo de formulações definitórias, Rajewsky salienta que se trata de

um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (Rajewsky, 2012, p.198)

A semântica do termo incide, pois, na ideia de cruzamento de fronteiras entre mídias² e no diálogo entre campos criativos diversos como os do cinema, fotografia, rádio, jornal, tv, arte e literatura. Sabe-se que os estudos intermediais têm sua origem nos estudos comparados e interartísticos. Mendes (2011, p.6) destaca:

A palavra intermedialidade, referindo-se etimologicamente ao que se situa *inter media*, surgiu, de facto na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes *medias*: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet.

² A explicação acerca de “mídia” será trabalhada mais adiante neste trabalho.

Ou seja, nesta pesquisa enxergamos a intermedialidade como uma área de estudos interdisciplinares, na qual os universos artístico/criativo e comunicacional se entrelaçam e se completam. Por outro lado, torna-se crucial refletir sobre os novos meios de comunicação na contemporaneidade, uma vez que “a sociedade passa por uma revolução tecnológica que liga diretamente a qualidade e dinâmica dos modos de comunicação e expressão.” (Ghirardi et al., 2020, p.13).

Centrando-se nas formas criativas e comunicativas híbridas ou ‘líquidas’ (Bauman³, 2001) e nas poéticas relacionais tipicamente contemporâneas, a perspectiva intermedial traz um novo olhar acerca do mundo (e sobre o mundo artístico, em particular) e propõe novos mecanismos para a sua interpretação.

Nos estudos de Gil González (2018), observando primariamente as questões terminológicas de categorização e abordagem da intermedialidade:

Cuestiones terminológicas, de categorización o incluso de abordaje desde la estética acuden a los estudiosos que, desde que comenzaron a plantearse el fenómeno de la <<intermedialidad>>, no han logrado un consenso estable que permita al investigador novel acercarse al objeto de estudio con precisión. (González, 2018, p.334)

Na leitura de Clüver (2012), a intermedialidade é como um devir, um lugar contínuo de troca, um espaço que une a transmissão das informações por diversos meios:

um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar fronteiras” que separam as mídias. (Clüver, 2008, p.9)

Entretanto, a diacronia da intermedialidade inicia-se com o poeta Inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1812:

³ Bauman é um sociólogo polonês e trata em seu livro *Modernidade Líquida* (2001) sobre as relações sociais contemporâneas. O autor defende que as novas relações econômicas e de produção são frágeis, fugazes e maleáveis, como os líquidos.

A palavra *intermídia* aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu vinha usando o termo em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito. (...) A intenção era simplesmente oferecer um meio de ingresso a obras que já existiam, cujas formas eram de tal modo pouco familiares, que muitos ouvintes, leitores ou espectadores potenciais eram “desligados” por elas. Naquela época o mundo estava cheio de poesia concreta, happenings, poesia sonora, ambientes e de outros desmembramentos mais ou menos novos; a menos que o público encontrasse um modo de ver a obra, parando por um momento para tentar classificá-la, a obra era facilmente descartada como “vanguarda: para especialistas apenas”. (Higgins, 2012, p.46)

O termo é frequentemente usado de forma restrita a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são “conceitualmente fundidos” em vez de serem simplesmente justapostas” (Higgins, citado por Ghirardi et al., 2020, p.14).

Ramazzina Ghirardi *et al.* (2020) refere-se ainda ao primeiro uso do termo no contexto dos estudos literários:

Hansen-Love é visto como aquele que cunhou ou que primeiro utilizou o termo *intermedialidade* no sentido que se tornaria relevante para os debates nos anos de 1990. O pesquisador usa *intermedialidade* em analogia com *intertextualidade* para capturar as relações ente literatura e artes visuais. A partir dos anos 1990, o sentido preciso do termo torna-se objeto de intenso debate entre os acadêmicos e uma grande variedade de perspectivas e definições são propostas. (Ghirardi *et al.*, 2020, p.14)

O conceito de *intermedialidade* se estabelece, desde o princípio, como “um termo guarda-chuva” cujo objeto de estudo combina, segundo Ghirardi *et al.* (2020, p.66), uma multiplicidade de objetivos e problemáticas oriundas de pesquisas variadas e variáveis. Clüver (2006, p.18) amplia a semântica do termo uma vez que estende seu alcance à música, literatura, dança, pintura, textos e mídias no geral, abandonando o âmbito exclusivo da “arte erudita” e relacionando fronteiras.

Para o estudo de “mídia” alguns autores são extremamente relevantes, mas, nesta pesquisa a mídia será apresentada pela ótica dos estudos intermediáticos com o foco necessário na literatura. Isto é, importa-nos em particular para este estudo o caso da *intermedialidade literária*.

Por isso, é importante frisar que o entendimento de “mídia” nesse trabalho extrapola os estudos de comunicação e, por isso, convocarei metodologicamente Claus Clüver (2008), assim como o teórico sueco Lars Elleström (2021).

Partindo de uma definição mais antiga de “mídia” segundo Claus Clüver (2008, p.9), o termo designa “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”.

Por sua vez, Elleström (2021), constrói uma nova terminologia para os estudos intermediais e distingue o termo de forma mais clara separando-o em “mídia” e “produto de mídia” envolvendo a formação de tipos de mídias baseadas em suas práticas, discursos e convenções historicamente estabelecidas em um específico contexto cultural ou social.

(...) a construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas. Enquanto a comunicação, em geral, é uma atividade movida por objetivos, os objetivos podem ser muito diferentes, então é natural associar produtos de mídia individuais com outros produtos de mídia similares que são conhecidos por terem certos propósitos e funções. Assim, produtos de mídia tendem a ser categorizados a fim de melhorar o entendimento do que eles poderiam ou deveriam alcançar. Isso significa que tal classificação não é apenas descritiva, mas prescritiva; pode afetar profundamente os efeitos na mente do perceptor. (*idem*, p.100)

Ou seja, para esta pesquisa é fundamental o esclarecimento desse “novo” olhar para o conceito de mídia, de modo a que nele podemos acolher o dispositivo ecrástico estruturante da obra em análise *Esta Noite sonhei com Brueghel*, uma vez que se expandem os olhares acerca das mídias e de suas construções.

Em um texto mais antigo, “The modalities of Media: A Model For Understanding Intermedial Relations”, de Elleström (2010), observa-se que as discussões acerca das relações possíveis entre mídia na atualidade foram se modificando, ainda que a tendência para se aceitar o caráter híbrido de qualquer mídia pareça dominar, contrariando de certo modo a tradição do *paragone*, iniciada por Lessing, no século XVIII, que destacava diferenças entre a poesia e a pintura, distanciando as possibilidades de suas ligações.

Logo, o cruzamento de fronteiras entre mídias pode ser abordado a partir de diferentes classificações e tipologias, e em função das perspectivas sobre o próprio objeto (inter)medial.

Um artefato sólido tridimensional pode, por exemplo, ser classificado tanto como uma escultura artística quanto como um objeto de adoração religiosa, o que significa que, em um sentido amplo, transpõe fronteiras de mídias. (Elleström, 2017, p.9)

A semiótica de Peirce, especialmente importante para a proposta teórica de Elleström, abre caminho a uma interpretação do seu modelo intermedial.

A palavra semiótica tem origem no grego “*semeion*” que quer dizer signo. Sua longa existência é atribuída a ciência que estuda o fenômeno da significação, isto é, como os indivíduos dão significado a tudo o que os cercam. Ou seja, ela é a ciência que estuda o processo de significação. (Farias, 2007, p.2)

Se estamos estudando a relação entre as mídias e cruzamento de fronteiras é fundamental entender como o processo de significação entre as informações ocorre. O teórico esclarece que, para o ser humano interpretar, assimilar e compreender uma informação significativamente, ele é exposto a um sistema de signos, ou seja, a um conjunto de significados. Quando Peirce fala em “*assimilação*” refere-se à construção sistemática de interpretação, estruturação e significado do pensamento humano. Os significados estão diretamente ligados à linguagem e aos acontecimentos que os produzem.

Por sua vez, um signo ou *representamen*, para Peirce:

é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. (...) cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo que representa alguma coisa, seu objeto. (Serra, 1996, p.5)

Peirce (citado por Serra, 1996) enfatiza a capacidade de representação dos signos, destacando suas aptidões semânticas profundamente ligadas umas às outras. Essa mesma lógica se aplica no campo da intermedialidade, uma vez que as representações e interpretações de mídias se complementam e entrelaçam, dentro de uma complexidade hermenêutica, no processo de construção de sentido.

Nesse contexto, a intermedialidade abriga múltiplas modalidades nas relações entre arte, cultura e comunicação. Ou seja, a produção literária é passível de ser interrelacionada com a produção musical, filosófica, histórica, artística e com todos os campos discursivos.

A teoria intermedial de Irina Rajewsky creio ser especialmente relevante para a nossa pesquisa. Portanto, iremos observar, a partir dela, o plano em que se encontra a *écfrase* narrativa, foco principal deste estudo.

É importante ressaltar que Rajewsky concebe fronteiras entre as mídias que destacámos acima, enquanto muitos autores contemporâneos se colocam já em um paradigma transmedial; porém, cremos que a perspectiva da estudiosa facilitará as comparações com as obras de Botelho e de Brueghel desenvolvidas nos próximos capítulos.

Para Rajewsky (2005), a intermedialidade implica o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias e abarca formas e funções dos produtos culturais. Para a autora, devemos olhar em três direções: a primeira delas seria a combinação de mídias, depois, a referência intermediática e, por último, a transposição midiática.

Resumindo brevemente a proposta da estudiosa: a primeira subcategoria em destaque é a combinação de mídias, um fenômeno antigo, mas que continua presente no nosso dia a dia através da presença combinada de diferentes mídias, por exemplo, no teatro, óperas e diversos outros meios que constroem as chamadas formas multimídias. Entretanto, com o avanço da tecnologia, mais possibilidades multimidiáticas se formaram, como por exemplo os jogos de vídeo que combinam quadrinhos, romances, músicas, modelagem 3D, arte digital, programação etc. Tudo isto em um único suporte para formar a sua própria mídia.

Já as referências midiáticas decorrem de técnicas e características de outras mídias que são citadas ou aludidas por uma determinada mídia. Voltando ao exemplo do videogame: muitas vezes, o jogo faz referência a uma narrativa em quadrinhos, a romances ou a filmes, tematizando-os ou simulando os seus processos na textualidade do videogame. Outro exemplo desse último modelo seriam as pinturas fotorrealistas, que simulam uma fotografia com os meios da pintura. Assim, ao olharmos para a pintura comparando-a com uma fotografia, automaticamente se produz a referência a uma outra mídia.

É também no âmbito da referência midiática que poderemos incluir a *écfrase*, de acordo com

o que esclarece Clüver (2012, p.18):

Definições tradicionais costumam restringir o conceito a representações verbais de textos visuais, e outras, ainda mais convencionais, falam só em “representações visuais” e em obras de arte, excluindo verbalizações de pinturas não-figurativas e de obras arquitetônicas, e naturalmente de composições musicais, de danças e outras formas de performance — e de selos postais ou logotipos. O termo “écfrase” refere-se somente a verbalizações; para representações de textos verbais em outras mídias e de textos visuais em composições musicais, por exemplo, precisamos de outros termos. Em todos esses casos trata-se de formas mais ou menos explícitas e detalhadas de referência intermediária em textos de uma mídia.

Assim sendo, no contexto do nosso estudo, entenderei a écfrase como verbalização de textos não-verbais, destacando seus propósitos e investigando sua aplicação na obra em análise de Fernanda Botelho.

Por último, a transposição midiática referida por Rajewsky consiste na deslocação ou transformação do conteúdo de uma obra numa determinada mídia para uma mídia diferente. O caso das adaptações cinematográficas ou televisivas de romances —como a minissérie realizada pela RTP (1989) no caso de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* — é aqui um exemplo paradigmático. O que não quer dizer que ambas as mídias sejam representativamente idênticas, pois as suas respectivas materialidades e convenções determinam características e identidades próprias. Clüver (2012) chama a nossa atenção para este mesmo aspeto:

A transposição midiática, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermediário”. (*idem*, p.18)

Tendo em conta a modalidade da referência intermediária em que o dispositivo ecrástico pode ser compreendido, abriremos um novo espaço neste trabalho destinado a revisar teorias e práticas da écfrase como processo retórico e literário de extraordinária pervivência na literatura contemporânea.

1.2 A Écfrase como processo retórico e literário

“*Ekhrasis* (do grego *ek*, ‘até o fim’ e *phrazô*, fazer compreender, mostrar, explicar) pode ser definida de modo literal, como ‘ação de ir até o fim’.” (Gomes & Alcântara Teixeira, 2014, p.190)

Primeiramente, para aprofundar o assunto deste subcapítulo, esclarecer os procedimentos discursivos efrásticos se faz necessário. Os estudos acerca dessa temática são incontáveis e seguem linhas de pesquisas diversas, bem como investigam as tradições que trazem a écfrase para o campo de análise atual; assim, os estudos de James Heffernan (1991), Massaud Moisés (2004), João Adolfo Hansen (2006), Claus Clüver (2012), Álvaro Gomes & Eliane de Alcântara Teixeira (2014) e Mário Avelar (2018) foram selecionados a fim de auxiliar na investigação da écfrase enquanto processo retórico e literário.

A écfrase está associada ao campo da intermedialidade e Rajewsky a consolida, como vimos, em sua segunda subcategoria, as referências midiáticas, pois a écfrase aborda a combinação de mídias, vinculando uma imagem a um texto, um filme a uma obra literária e assim por diante. Nessa perspectiva, faz-se necessário compreender o campo em que a écfrase atua e suas próprias tradições e ramificações. Para um esclarecimento preliminar, Avelar (2018, pp.40-41) destaca:

Écfrase, como tem vindo a ser consolidada na língua portuguesa, ou *ekphrasis* – plural, *ekphraseis* -, significa <<descrição>>. (...) Encontramos, pela primeira vez, a referência a este termo nos estudos sobre Retórica atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (Retórica, 10.17). Posteriormente, já no início da era cristã, com Hélio Teão, ele surge no contexto específico da pedagogia. Manifesta-se, então, um traço distintivo particularmente relevante desta estratégia intersemiótica, o da capacidade de um determinado discurso expor com vivacidade (*enargeia*) o quadro ou artefacto aos olhos do leitor.

E, sobre a diacronia da écfrase, Moisés salienta:

Com a segunda sofística (século III-IV a.C), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar-se com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar

verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente a descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição. (Moisés, 2004, pp.135-136)

Destarte, compreende-se que não existe uma proposta singular para definição de éfrase, todavia existem duas tradições dela, a poética que se estende até o século XIX e está presente na poesia grega e latina, e a retórica, posterior e com origem nos *Progymnasmata*.⁴

Utilizada como um exercício retórico e tendo sua primeira aparição atribuída a Dionísio de Halicarnasso, a éfrase passou a ter um viés pedagógico quando Hélio Teão a contextualiza no campo da descrição verbal vívida, o que a apresenta como uma espécie de diálogo intertextual com o signo visual, a imagem, e suas representações pela palavra.

Não se limitando a descrições extensas, conforme a teorização contemporânea tem entretanto salientado, apontando as aporias do mecanismo efrástico (cf. Frias, 2016), a éfrase pode reduzir-se apenas a alguns traços descritores de objetos, existentes ou não – distanciando-se em ambos os casos da descrição menos preocupada com os mecanismos retóricos e poéticos do “fazer ver”. Em Avelar (2018), encontramos sinalizados a autonomia e o destaque do procedimento efrástico:

Radicalmente próxima da extensão descritiva, a éfrase conhece, todavia, uma expressão sincrética com a chamada tradição epigramática, a qual se encontra associada à indicação de breves traços identificadores (descritores) tanto de quadros quanto de estátuas. Embora não raro dependendo dos objetos existentes, esta variante ganhará uma gradual autonomia, consagrando-se enquanto subgênero literário menor que persistirá no Renascimento. (*Idem*, p.53)

Muito já se discutiu acerca das formas de expressão que cabiam ou não nos estudos efrásticos. Para o propósito deste estudo, a éfrase é entendida como um campo de representação múltipla, introduzindo no texto literário uma dimensão de *picturalidade* por meio das palavras.

Sobre isso, Liliane Louvel (2006), em “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”, trabalha com a noção de *iconotexto*, definindo-o como uma zona transitória entre texto e imagem,

⁴ Os *Progymnasmata* correspondem a vários tratados propedêuticos de retórica, de autores vários.

estabelecendo sentido para este entre-lugar intermediário, condicionado às descrições picturais, à imagem pelo texto.

Louvel (2012) lista ainda em “Nuanças do Pictural” instrumentos ou estratégias de associação “verbo-pictural”, nomeando-os *marcadores*:

o léxico técnico (cores, nuanças, perspectiva, glâcis, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramentos; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”. (*Idem*, p.49, grifo da autora)

Abrindo caminho para a éfrase, podemos ver que esta aproxima o leitor que estiver distante do objeto a ser visto. Heffernan (1991) pontua que a éfrase “aproxima” o que estiver distante do leitor e coloca o objeto diante de seus olhos como se a palavra pudesse ser o caminho para a visão. A operação de “transportar” uma imagem aos olhos do leitor se faz por um discurso poético ou narrativo capaz de articular a verossimilhança⁵ e a *falsa fictio*⁶. Ou seja, a éfrase é um recurso discursivo que alimenta a memória partilhada dos leitores e a construção mental de imagens a partir da convocação verbal – com clareza e nitidez – dos detalhes do objeto descrito.

O estudo efrástico, no viés literário, exige uma gênese importante para a compreensão dos processos literários nos quais os leitores participam; as palavras têm o poder de transpor as barreiras perceptivas do “ver” e fazem com que esse “ver” possa acontecer mentalmente, através dos olhos que leem. Trata-se, afinal, como refere Frias (2016), de substituir o *visível* pelo *visualizável*, entendido este como processo mental/imaginativo.

Assim, a descrição remete o destinatário ao ato da invenção do quadro, reativando a memória dos *topoi* achados pelo pintor para interpretar a realidade, empírica ou ficcionada (Hansen, 2006).

Um dos exemplos mais clássicos dessa interpretação seria a passagem homérica da *Odisseia*,

⁵ “A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos”. (Hansen, 2006, p.86).

⁶ Uma habilidade do orador de desencadear memórias no leitor que possam alimentar a imaginação sobre o que se está lendo e interpretar com base naquilo que já viu. (*idem, ibidem*).

sobre a qual Mário Avelar (2018, p.54) disserta:

Na sua longa viagem de regresso a Ítaca, o astuto herói da guerra de Troia acaba de chegar ao palácio de Alcínoo. (...)

Na versão de Frederico Lourenço: <<reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua / no alto palácio do magnânimo Alcínoo>> (Homero, 2003:118). Segue-se a écfrase que nos permite ver a entrada do palácio: <<De bronze eram as paredes que se estendiam daqui para ali, / até ao sítio mais afastado da soleira; e a cornija era de cor azul. / De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta, / e na brônzea soleira; e a cornija era de cor azul. / De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta, / e na brônzea soleira viam-se colunas de prata. / Prateada era a ombreira e de ouro era a maçaneta da porta. / De cada lado estavam cães feitos de ouro e de prata >>.

O leitor percebe, pelos olhos do narrador, a cintilação do brilho do sol e da lua, pode caminhar e observar o bronze das paredes, visualizar as portas de ouro, a casa robusta, as colunas de prata, as maçanetas de ouro e os cães de cada lado. Sente a perplexidade com tamanha grandeza e o luxo do lugar é-lhe evidente.

A perspectiva do narrador se confunde, frequentemente, com a do protagonista na admiração com que encaram o esplendor dos lugares descritos (*idem*, p.55), algo que também acontecerá com a personagem de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, e que será trabalhado no terceiro capítulo desta dissertação.

Ademais, essa espécie de “metamorfose” poética do objeto representado (o palácio de Alcínoo) a que o narrador se refere é resultado da *enargeia*,⁷ pela qual a “emoção” se infiltra na literatura; para além do espaço descritivo, a *vivacidade* elocutiva assiste na persuasão (ou no engano) do leitor.

A *enargeia* como figura de pensamento está estruturada retoricamente na elocução. Sabe-se que a elocução é uma etapa importante da composição, pois nela se modela o texto de acordo com o público que se pretende atingir e está, portanto, relacionada à persuasão desse público. Logo, a elocução serve a outras etapas da composição retórica – a invenção e a disposição –,

⁷ Segundo Paulo Martins (2013, p. 83) *enargeia* é um conceito que contém representa vivamente um objeto, no discurso, que parece que o leitor, ou o ouvinte, está a ver o objeto descrito.

da mesma maneira que a poesia deve estruturar suas partes para resultar num todo coerente, o discurso retórico também deve fazê-lo; assim, as diferentes fases do discurso não são estanques. (Rodolpho, 2010, p.8)

As etapas do exercício retórico associadas à *mimesis* resultam em uma éfrase que se pode entender menos como um gênero textual, senão como um dispositivo discursivo cujas estratégias e cujos equívocos importa ter em conta.

Nos cantos I e VI da *Eneida* de Virgílio, após a guerra de Troia, os troianos navegam pelo Mediterrâneo e chegam a Cartago. Este é um clássico exemplo, muito analisado, do processo efrástico como elemento descritivo para o olhar do leitor, no mesmo sentido em que Frias (2016) o coloca na qualidade de “representação visual”, e como embraiador de uma *reconversão* visual. Nos versos citados é apresentada uma série de descrições de pinturas pelo olhar de Eneias, as quais, ao mesmo tempo, desencadeiam outras imagens, para lá das pintadas, na sua mente:

Foi nesse bosque que Eneias sinais encontrou de certeza de que seus males estavam no fim e que lícito lhe era alimentar esperanças de sorte melhor no futuro; pois, quando a máquina ingente do templo de perto admirava, coisa por coisa, a esperar pela nobre rainha, a fortuna rara daquela cidade, o primor dos trabalhos já feitos e a agilidade dos hábeis artífices, nota as batalhas já divulgadas pelo orbe, da guerra de Tróia destruída. Os "dois Atridas admira; olha a Príamo e a Aquiles, flagelo de ambos em Tróia; e, detendo-se: — Acates, pergunta, a que ponto da terra extensa não foi a notícia da nossa desdita? Príamo vê; até aqui a virtude recebe seu prêmio: lágrimas, para os desastres; e, para o infortúnio, piedade. Bane o terror; estas cenas te servem também de consolo.

Dessa maneira falou; e enquanto a alma apascenta com a vista de vãs pinturas, soluça, de prantos o rosto banhando. Vê neste lance, a fugir os aquivos, na luta travada junto dos muros de Pérgamo, instados os jovens dardânios, e os próprios frígios adiante, premidos do carro de Aquiles. (...) (Martins, 2013, p.46)

Nessa citação, está bem patente a aporia da éfrase como mecanismo do visualizável, uma vez que a descrição das pinturas ocorre juntamente com as emoções do personagem suscitadas pelas suas imagens memoriais. O intrigante é que suas lembranças não são narradas no passado, mas sim no presente. Além disso, os termos “admirava”, “nota”, “olha” e “vê” estão ligados à ação de

visualização das imagens, quer 'reais' quer imaginadas, descritas.

A éfrase também acontecerá no processo narrativo de Luíza, personagem principal da obra que será analisada adiante, em que se percebem quer os vestígios descritivos dos quadros de Pieter Brueghel, quer os aproveitamentos desses vestígios como um instrumento de sua própria biografia ficcional.

Observaremos, neste momento, os casos da éfrase poética e da éfrase narrativa, aprofundando os objetivos desta pesquisa no próximo subcapítulo.

1.3 Écfrase poética e écfrase narrativa

“A ecfraza poética é uma recriação, tanto quanto a expressão, o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano.” (Moisés, 2004, p.43)

Considerando as reformulações teóricas mais recentes sobre o conceito de écfrase, as pesquisas já citadas serão aqui retomadas por forma a observarmos criticamente a produtividade do mecanismo ecfástico na poesia e na ficção narrativa. Para isso, estudos de Jorge de Sena (1990), James Heffernan (1991), João Adolfo Hansen (2006), Paulo Martins (2016), Eunice Ribeiro (2018) e Mário Avelar (2018) serão considerados.

Voltando, brevemente, ao exemplo de Eneias, no aspecto narrativo da poesia épica percebe-se que o leitor se envolve mentalmente para interagir com o olhar do herói. A impressão transmitida é de que a narrativa recorre à fala, visão e audição introduzidos no discurso ecfástico, de forma que ele possa aproximar mentalmente os que não puderam estar presentes perante o fato descrito. Essa estratégia ecfástica será vista em toda a sua influência na autorrepresentação de Luíza, em sua vida cotidiana e até mesmo quanto à sua bagagem social.

Sob essa ótica, este subcapítulo trará um olhar para a literatura portuguesa contemporânea, procurando esclarecer uma nova funcionalidade para os usos ecfásticos que podem se multiplicar em uma análise crítica e reflexiva sobre uma dimensão íntima e biográfica, muito além da mera descrição ou reprodução verbal de obras de arte não-verbais.

Diante disso, na contemporaneidade, o exercício ecfástico se consolida na transposição do visual ou do visualizável na memória que expande o objeto artístico e associa-o entre pintura, retórica e poesia. Atualmente, “em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual” (Hansen, 2006, p.87). Isto é, o *efeito* visual se associa a diversos produtos artísticos: poesia, pintura, escultura, música e muitos outros. Para Heffernan (1991) a interação das partes para essa associação dependerá do autor e da forma pela qual ele relaciona sua obra com as suas concepções narrativas e/ou poéticas.

Ao discorrer a respeito do ponto levantado é importante esclarecer a diferença entre narrativa e narração, poema e poesia, pois futuramente a narração de Botelho no cenário efrástico será tratada nesta pesquisa. Acerca do assunto, os estudos de Paulo Martins (2016) esclarecem-nos de forma sucinta, citando Ps.-Hermógenes:

Difere uma narrativa (διήγημα) de uma narração (διήγησις), assim como um poema (ποίημα) difere da poesia (ποίησις). Um poema (ποίημα) e uma narrativa (διήγημα) dizem respeito a uma única peça, enquanto a poesia e a narração, a muitas; toda a ilíada e toda a odisseia, cada qual é uma poesia, enquanto a “Fabricação do Escudo”, a “nekyia” e a “Morte dos pretendentes” são poemas (ποιήματα). Novamente, as Histórias de Heródoto são uma narração (διήγησις), assim como o é a de Tucídides, entretanto as histórias de Árion em Heródoto e de Alcmeon em Tucídides são narrativas (διηγήματα). (Martins, 2016, p.171)

Nessa linha, o autor ainda diz que “a narração fala sobre as pessoas e a descrição trabalha com as coisas” (Martins, 2016, p.173); visto que isso está presente no estudo efrástico conclui:

Mais do que isso o discurso periegemático, no caso, efrástico conduz exegeticamente os olhos da mente do interlocutor ao derredor de objetos, e espaços, e gentes, e circunstâncias, e máquinas, e pinturas, e esculturas, observados de acordo com os sentidos do hermeneuta, do sofista, do rétor, ou do poeta que nos conduz pelo λόγος. (*Idem, ibidem*)

Considerando a natureza do discurso efrástico segundo Martins, infere-se que a éfrase esclarece uma nova funcionalidade para os seus usos que podem se multiplicar em uma análise crítica e reflexiva – eventualmente no que se refere a uma dimensão íntima e biográfica -, para lá da descrição ou tradução verbal de obras de arte.

Cabendo-nos elucidar as teorias que entendem a éfrase no sentido mais relevante para nossa investigação, se faz necessário discutir adicionalmente duas posições críticas.

A primeira, de Jorge de Sena (1990) sobre as ‘meditações’ poéticas associadas ao mecanismo efrástico, tal como aplicadas nas suas obras seminais *Metamorfoses* (1963) e *Arte de Música* (1968), fortemente inspiradas pela tradição da poesia romântica anglo-saxônica (sobretudo em Keats).

E a segunda, de Mário Avelar (2018), sobre a articulação possível entre éfrase e confessionalismo.

Partindo do poema de Sena “A Máscara do Poeta”, importa analisar o desdobramento efrástico da *life-mask* de John Keats⁸ a que recorre o poeta, extremamente importante para a pesquisa em questão. O poema, a seguir citado, foi publicado em *Metamorfoses* (1963), livro que corresponde, segundo Sena, ao “desejo definido, ainda que impreciso, de meditar poeticamente no sentido, para mim, de determinados objectos estéticos” (Sena, 1990, p.368).

Fechaste os olhos como para a morte,
e a boca também, serenamente colados
os lábios como pálpebras que pousam,
expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala.
Em bronze foi fundida a tua máscara
moldada no teu rosto – vivo ou morto.
Não é uma obra de arte. Mas tu próprio,
sem retrato, sem artista a adivinhar-te,
sem a matéria que nas mãos ele sinta
(...)

Tu bem sabias que essa máscara, o teu rosto
assim moldado e a conter-te a vida,
não era essa poesia que esperavas
como se os dias quentes não cessassem nunca,
e que te aparecia, súbita e potente,
sereno Díonisos, convulso Apolo,
para enlaçar-te na grinalda de
flores, que nos prende à terra, à dolorosa Terra,
por sobre a qual, no Outono, os bandos de andorinhas
passam chilreando nos recurvos céus.

(...) (*Idem*, p.127).

⁸ John Keats, poeta inglês do período romântico, teve seu rosto moldado em gesso por Benjamim Robert Haydon em 1816. Em 1884 a máscara foi fundida em bronze por Elkington & Co. A obra foi visitada por Sena na National Portrait Gallery, em uma de suas viagens a Inglaterra.



Figura 1 - Life-mask de John Keats

Fonte: © National Portrait Gallery, London

O que se pode ver na imagem da máscara de Keats e no poema de Sena é exatamente a afirmação de uma individualidade, física e psicológica, metonimicamente presa à matéria da escultura. Nos versos senianos “Não é uma obra de arte. / Mas tu próprio,/ sem retrato,/ sem artista a adivinhar-te, (...)” (Sena, 1990, p.127) essa proximidade compõe também um momento de ‘interrupção’ da poesia, como se o próprio poema estivesse a mais nesse diálogo em direto entre dois seres humanos.

O trecho selecionado do poema condiz com o que foi visto quanto a éfrase como dispositivo intermedial: a escrita literária de Sena abre os olhos do leitor para visualizar o rosto esculpido de Keats. O poema documenta a intenção do poeta de registar a sua resposta emocional ao objeto estético, partindo para um diálogo direto do poema com o leitor.

Sena ultrapassa o domínio mais estrito da éfrase para criar um iconotexto, uma referência intermedial, de acordo com as subcategorias de Irina Rajwesky, que nos dá acesso a uma representação verbovisual, tornando acessível ao leitor o conhecimento (mais) próximo dos objectos estéticos.

Diante disso, parece-nos que o poema, partindo de uma representação mortuária, manifesta

todavia a 'vida' de Keats, insinuando o plano dialético em que Sena coloca sua concepção de máscara, a qual não participa de fingimentos por ser uma espécie de marca ou vestígio (metonímico) do próprio modelo, e não o seu retrato mediado.

Enfim, em Mário Avelar (2018), somos apresentados à éfrase na modernidade através da consciência de poetas que assumem um estatuto de hermeneutas, com capacidade de interpretar um objeto a partir do olhar.

Explicando, a imagem do pintor perante a qual o poeta se posiciona, proporcionando-lhe uma experiência simultaneamente estética e vivencial, torna-se motor de uma expressão confessional, tomando o confessionalismo não no sentido da mera exposição psicológica, mas também pela via que o aproxima de uma espécie de "autobiografia intelectual" (Ribeiro, 2019, p.284).

No terceiro capítulo dessa dissertação, os estudos acerca da éfrase serão aprofundados numa perspectiva aplicada. Doravante, faz-se necessário dar continuidade à proposta lançada de análise crítica da obra *Esta Noite Sonhei com Brueghel*; posto isso, iniciaremos o próximo capítulo levantando o universo romanesco de Fernanda Botelho, para, então, chegar ao romance selecionado como objeto de estudo e concluir a dissertação, levando brevemente em consideração possibilidades futuras de pesquisa.

2. O universo romanesco de Fernanda Botelho: apresentação da autora e do seu universo de escrita

No decorrer da década de 50, Portugal assinala um número considerável de obras de autoria feminina que constituem hoje uma herança significativa para a literatura portuguesa. A autora estudada na presente investigação, Maria Fernanda de Faria e Castro Botelho, mais conhecida como Fernanda Botelho (1926-2007), surge em um período fundamental da viragem ocorrida na ficção portuguesa da segunda metade do século XX.

Joana Marques de Almeida nos apresenta, inicialmente, o percurso da autora:

A obra de Fernanda Botelho, constituída por treze volumes, tem dado tema para inúmeras teses, ensaios e artigos. A complexidade de muitos dos seus textos, assim como o carácter inovador que apresentam, surpreendente, chocante até, considerando a época em que foram publicados, tem chamado a atenção de críticos e de estudiosos da literatura. De facto, ousou introduzir novos processos de construção narrativa, nomeadamente na forma de representar o tempo, ao mesmo tempo que dotou as suas personagens femininas de uma independência e determinação pouco convencionais que desafiavam as regras sociais de então. (Frias, 2016, p.693)

Assim, a autora inova a prosa portuguesa e demonstra uma grande vitalidade; segundo Carlos Reis:

A revolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; e pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que ele significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro tempo, ou seja, para o século seguinte e para o novo milénio que com ele veio. De um ponto de vista periodológico – e mesmo sendo prematuro, com o escasso distanciamento de que dispomos, estabelecer aqui dominantes irrefutáveis – este último quartel do século é fortemente marcado, nalguma

da ficção portuguesa, pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas. (Reis, 2004, p.15)

Botelho faz parte dessa herança qualitativa da escrita portuguesa, seu modernismo é visto como “tardio” pelos críticos, decorrente de um discurso coberto de relações complexas e pessoais, nas quais se observam análises sociais, políticas, religiosas, amorosas e a representação da mulher na literatura (Barbosa, 1998, p.267). Esse modernismo tardio para Marcelo Oliveira (2012) envolve o gênero de testemunho social que Botelho leva para suas obras:

Talvez a característica fundamental de todo o percurso romanesco de Fernanda Botelho seja a forma como a sua obra sempre conseguiu escapar a rótulos e a apreciações convencionais, revelando uma integridade inexcedível na sua constante e pessoalíssima busca por uma expressão justa da condição humana nesse mundo suspenso que caracteriza o modernismo tardio. (*Idem*, p.150)

Torna-se, assim, necessário compreender brevemente os aspectos que constroem a novidade da narrativa botelhiana, bem como apresentar seu universo literário em traços gerais e sua poética romanesca, dando especial atenção à componente autobiográfica, à representação da pintura em seu texto e às circunstâncias que permeiam o autorretrato feminino na sua obra, com foco no romance em análise.

No tocante ao surgimento da narrativa botelhiana, Lopes (2002) afirma que a autora ganha seu lugar na literatura portuguesa desde a publicação de poemas nas revistas *Távola Redonda*, *Graal*, *Europa* e ainda no *Diário de Notícias* nos anos de 1951 a 1956.

Contudo, é enquanto ficcionista que a crítica aclama a autora: “conta-se entre as melhores ficcionistas da actualidade...” (Sena, 1988, p.151). Dessa forma, Botelho procura caminhos diversificados para a narração literária, constrói seus romances⁹ com um teor existencialista em suas primeiras publicações e com o registro de sua metaficção, aspecto que será trabalhado adiante nesta

⁹ “O primeiro romance de Fernanda Botelho suscitou comentários acerca da atitude fria e contida das personagens, reveladora de uma indiferença face ao mundo que as rodeia. Semelhante postura, porém, não passa de um escudo protetor capaz de as manter a salvo do sentimento que, denso e profundo, tão característico do clima de apreensão causado pelas desilusões trazidas pelo período do pós-guerra, lhes ensombra cada gesto e cada passo. Trata-se, portanto, de uma máscara, sob a qual, ao contrário do que possa talvez parecer, sentimentos por vezes contraditórios lutam para dominar. Assim, a par do medo e da angústia, temos o amor e a esperança, dualidade que atravessa toda a obra da autora, percorrendo de uma ponta à outra esse percurso em espiral que o conjunto dos seus livros traça.” (Almeida, 2017, p.700).

pesquisa.

Por ora, faz-se necessário esclarecer o mundo de escrita botelhiano e o contraponto que nele se insinua com seu mundo “real”. Sobre a autora, sabe-se que nasceu no dia 1 de dezembro de 1926, na cidade do Porto e faleceu a 11 de dezembro de 2007, em Lisboa. Coursou Filosofia em Coimbra e terminou seus estudos em Lisboa. A escrita de Botelho registra algumas pausas: entre a escrita de *Lourenço é nome de Jogral* (1971) e a de *Esta noite sonhei com Brueghel* (1989) registra-se a maior pausa de sua carreira, somando dezesseis anos, ao contrário dos poucos anos que anteriormente separavam a publicação dos seus livros.

A obra em análise nessa dissertação representou seu grande retorno ao romance.

Inquirida acerca das razões do seu prolongado silêncio durante uma esclarecedora entrevista concedida a Tereza Coelho, Fernanda Botelho começaria por referir razões de ordem familiar: “a minha mãe, para ser mais específica – a minha mãe que durante vários anos sofreu de uma doença tenebrosa, de que não consigo lembrar-me sem estremecer, ainda não” (Coelho, 1987, p.62). A essas juntar-se-iam razões de natureza profissional – “que prefiro deixar por esclarecer” –, bem como problemas pessoais de saúde relacionados “com uma grande dificuldade de audição”.

(...) E haveria ainda a acrescentar uma outra razão, também ela relacionada com a literatura – o facto de a escritora ter deixado de “acreditar no futuro do livro”: “Duvidei e duvido do futuro do livro. Do futuro do livro em geral. E, dentro do livro, duvidei do futuro do romance em particular (...). Mas voltei, ou aceitei voltar às lides literárias por acreditar que essa condenação foi adiada. Que o livro ainda vai sobreviver algum tempo mais.”(Coelho, citado por Oliveira, 2012, p.187).

Todo o universo botelhiano conta com percursos próprios e, porventura até exclusivos, no que toca a ótica da autoria feminina na literatura portuguesa contemporânea.

Botelho critica a domesticação da mulher, a misoginia patriarcal, as tensões sociais, políticas, culturais e religiosas em seu tempo, por meio de personagens e tramas envolventes. Seus romances presentificam figuras de mulheres que saem do dia a dia e que se deparam com manipulações, dependência financeira e emocional, abandono, descaso, angústia, objetificação do corpo feminino, dentro de um paradigma de inferiorização que lhes atribui um duplo papel:

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 à 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).

Nas conversas que os textos botelhianos estabelecem com o público, depreende-se que o ideário de libertação da mulher que neles transparece esteve longe de passar pela consagração das suas personagens femininas. Estas são conscientes de suas condições, conquanto se conformem com o destino que lhes é imposto. Por outro lado, algumas dessas mulheres querem fugir do enraizamento social que as congela e vão tentar fazê-lo por meio de paixões avassaladoras e fantasias românticas. A trajetória de Luíza, em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, é um clássico exemplo desse cenário. O percurso de Lúcia, de *Ângulo Raso*, à maneira de Emma Bovary, também o é.

Luíza, personagem principal de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* e escritora de sua autobiografia, sai de seu primeiro casamento triste, angustiada¹⁰, sentindo-se desinteressante. Depositando todas as suas esperanças em um segundo casamento, a mesma ‘domesticação’ retorna meses depois. Assim que a personagem se vê em uma rotina igual à anterior, a inquietude toma conta de seu coração e Luíza busca, mais uma vez, em um relacionamento extraconjugal, a paixão, a ferocidade, a ousadia de viver o que almeja. Essas características presentes na personalidade de Luíza são em boa parte resultado do seu encontro com as pinturas de Brueghel, pinturas essas que a inquietam e que a modificam. E, assim, as relações de adultério, que primariamente tendem a chamar mais a

¹⁰ A angústia não é um tema exclusivo de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, mas aparece também nos mais diversos contextos e obras da autora. “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).

atenção do leitor, acabam ficando de lado quando se imerge na profundidade da reinvenção que sustenta o autoconhecimento da personagem. Lepecki comenta:

Como se não bastasse que Brueghel tivesse transmitido o mundo para a tela, vem Luíza e retransmite (...) Brueghel para o discurso verbal, transfigura os quadros descrevendo-os, comentando-os, fazendo-os significar de novo jeito, por causa de nova circunstância. Interpreta-os, e para isso alarga espaços analógicos. Varia sobre eles, e no variar se retomam e reforçam, ou se descobrem pela primeira vez, volutas analógicas, mágicos modos de ir ao encontro das coisas reais. (Lepecki, citado por Oliveira, 2012, p.190).

Além disso, Botelho utiliza largamente a ironia e a paródia para desmistificar o sistema patriarcal e suas meias-verdades, sua hipocrisia e descaso pela mulher (Barbosa, 1998, p.253). Quando Luíza sente-se jogada ou desinteressante perante seus maridos e se vê sufocada por uma vida pela qual nunca almejou, vai em busca de um amor avassalador que funciona tal qual uma fuga para a rotina tediosa de sua casa. O adultério, para ela, é o único caminho para suprir suas mágoas, é sua coordenada, é a sua denúncia feroz. Da mesma maneira, o adultério para Lúcia em *Ângulo Raso* é a única opção diante do fracasso do matrimônio.

Claudia, Lúcia Lima e Cristina representam a mulher diante do fracasso do matrimônio. Lúcia, à maneira de Madame Bovary e da queirosiana Luíza (...) se sente só diante das constantes viagens do marido comandante. (Corrêa, s/d, s/p)

O casamento e a vida social da mulher são a temática central das obras botelhianas, e o destino das personagens refletem o destino da vida real em que mulheres são submetidas ao casamento como forma de ascensão social. Em *Xerazade e os Outros* (data?), Botelho retoma a temática mulher *versus* casamento, e Maria Luíza¹¹ utiliza o casamento enquanto forma de ascensão social; todavia, ao encarar um mal-estar físico como sintoma de uma infelicidade absurda, reage decidindo separar-se do marido e tenta cortar as amarras que a prendem a uma vida de superficialidades, a fim de fugir dos abusos psicológicos a que era submetida. No romance, o leitor acompanha as aflições e a coragem que Maria

¹¹ Nome próprio que se repete em quatro romances da autora, apontando para uma possível filiação autobiográfica mais ou menos fixa em relação à própria Fernanda Botelho: Maria Luíza, personagem de *Xerazade e Outros*; Luíza, personagem de *Festa em Casa de Flores*; Luíza, personagem de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* e Luizinha, personagem de *Lourenço é nome de Jogral*.

Luíza precisará ter para ir embora e buscar uma profunda e verdadeira relação consigo mesma.

Em um universo narrativo centrado na análise do comportamento humano, e em que se visa igualmente a reformulação da sociedade portuguesa, a autora cria, por meio de uma interação entre suas protagonistas – sempre mulheres – exemplos de imposições socioculturais, desfechos de libertação, empoderamento e busca por uma emancipação completa de corpo, mente e espírito da mulher e da sociedade.

Por outro lado, Botelho também coloca suas personagens refletindo, de certa maneira, sobre o papel da arte na sociedade e sua importância para a compreensão que os sujeitos femininos desenvolvem sobre si próprios, para o seu desejo de emancipação. Na verdade, a presença da pintura exerce uma força extremamente relevante na nossa protagonista – e em outras personagens femininas de Botelho: Laura, em *Dramaticamente Vestida de Negro*, vive as emoções da pintura de Brueghel, por meio da leitura que faz da vida de Cleo.

As pinturas de Brueghel são frequentemente citadas no romance tal como uma válvula de escape. Cleo e Luíza, de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, vivem e sonham com o exagero bruegheliano de uma vida sem medos, sem punições e, principalmente, sem censuras (Barbosa, 1998, p.267); ainda que Luíza não desenvolva completamente seus desejos, busca vivê-los. Esse anseio de viver e de buscar o âmago do próprio eu surge desde o início da escrita da autora, acompanhado por um outro aspecto importante no conjunto de sua obra: os vestígios de uma ironia particular. No prefácio à obra *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, escrito por Paula Morão para a nova edição do livro, isso fica mais claro:

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 mensurável 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 objeto 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. (Morão, in Botelho, 1989, pp.8-9)

A gênese da escrita de Fernanda Botelho já traça, pois, uma temática única e própria em sua narrativa central: a do autoconhecimento e a da condição humana. Tudo isso por meio de uma diegese quase cinematográfica, na qual reaparecem questões de representação, écfrase e intermedialidade, enunciadas no primeiro capítulo desta dissertação e que aprofundaremos no último.

Para além disso, um ponto importante na sua técnica narrativa está na escrita monologal (ou no *stream of consciousness*), que reproduz a intervenção melancólica de um único locutor, como acontece em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. A melancolia é, aliás, uma componente importante do seu universo de escrita e um aspecto predominante na sua ficção, segundo Oliveira Martins (2019, p.73):

Ora, uma forma de ler este seu universo ficcional é justamente através da constatação da presença de um horizonte melancólico e pessimista, envolto em certo desassombro e provocação, cinismo e lúcida amargura, que desembocam em visão deceptiva da vida dos afectos, dos valores e das relações interpessoais.

A visão de mundo das personagens de Botelho é, assim, especialmente melancólica quando estão em causa relações interpessoais pessimistas e amargas. E ao falar do mundo das personagens

botelhianas, o foco dessa pesquisa, importa ainda destacar o facto de Luíza, de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, criar desde logo uma situação de desdobramento narrativo que desperta curiosidade em quem quer que comece a ler a obra.

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 géneros 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. (Leonel Lopes, 2002, p.95)

O eixo temático e autobiográfico deste romance configura, por conseguinte, um pacto narrativo que se estabelece com o leitor. Entendendo por *pacto narrativo* a seguinte ideia: “el que define el objeto – la novela, cuento, etc. – como verdade y em virtude del mismo el lector apreende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma.” (Yvancos, 1994, p.228)

Assim, o leitor vai identificar a narração encaixada em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* com a vida da personagem. Em paralelo ao manuscrito de Luíza, a conhecemos também por meio da narração primária e inicial do livro que abrimos.

Em termos gerais, a escrita de Fernanda Botelho pauta-se, portanto, por alguns eixos temáticos principais: a análise comportamental da sociedade, a dependência emocional e os amores malditos, a condição do papel da mulher perante a sociedade — aqui se incluindo a questão da maternidade e do casamento, da fuga por meio do adultério, dos triângulos amorosos, da sexualidade e sensualidade femininas — e, muito em particular, pela forte dimensão autobiográfica e autorretratística incorporada na sua ficção romanesca.

À autobiografia e ao autorretrato no romance de Botelho dedicaremos o terceiro e último capítulo deste trabalho.

3. ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL: proposta de leitura

3.1 Os processos narrativos (a escrita cinematográfica, o recurso à metalepse, as transposições do romance para o cinema)

“É de notar que as relações entre as artes são mais frequentes quanto maior é o grau de afinidade entre elas, o que ocorre no caso específico da literatura e do cinema cujas afinidades interestéticas provêm do facto de ambas serem artes narrativas, ou seja, ambas representam uma sucessão de acontecimentos ao longo de um espaço-tempo e dispõem de uma estrutura enunciativa semelhante: <<o texto filmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinados personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história>>.” (Aguiar e Silva, 1990, p.178)

A investigação das relações entre cinema e literatura se resumiu frequentemente à questão das adaptações cinematográficas de obras literárias, realçando alguns processos de representação e significação. Ampliando essa visão, Aguiar e Silva (*idem*) deixa claro a mútua influência que uma mídia exerce sobre a outra.

O conceito de influência de uma arte na outra é significativo de uma transformação progressiva das relações que os escritores foram mantendo com a imagem cinematográfica. O recurso à *imagem* é um dos fatores que pode aproximar ambas as mídias: “a imagem é para o cinema um ponto de partida, enquanto, para a literatura é um ponto de chegada” (Figueiredo, 2010, p.21).

Ou seja, no cinema a imagem é dada ao telespectador ao passo que na literatura ela deve ser mentalmente construída. Assim, o cinema nos entrega uma imagem pronta para produção de emoções e representações (representações genéricas das ideias que determinada história vai nos contar), já a literatura trabalha na produção dessa imagem anteriormente para o leitor que, posteriormente, introduz suas emoções e representações. O caminho da narrativa literária para a representação das emoções é construído na imaginação do leitor e lá explora outros campos.

Exemplificando, na cena final da minissérie *Esta Noite Sonhei com Brueghel*², no capítulo “O Segredo- parte II”, Luíza está olhando para Diogo dormindo na cama, enquanto o telefone de sua casa toca e senta-se em sua mesa pegando uma caneta e escrevendo a frase “nunca mais” em um bloco de folhas, induzindo o telespectador a interpretar que aquele bloco se trata de seu manuscrito. Ali, o telespectador encerra os seis episódios compreendendo que Luíza e Diogo enfim se acertaram e que não há mais problemas, segredos ou intrigas extraconjugais entre ambos – ou seja, pela representação das imagens ali presentes, partimos a compreensão de um final positivo para o casal –, confirmando-se que “a imagem é para o cinema um ponto de partida” (Figueiredo, 2010, p.21).

Na narrativa literária, a mesma cena mostra-nos todo o espaço, tempo, contexto e plano de ação em que Luíza se encontra:

Levanto-me à leve batida na porta (para não acordar Diogo). É Josefina, que me atrai para o patamar e me segreda: - Chamam a senhora ao telefone. Não perguntei quem era... mas a voz é de um... um cavalheiro. – Diga-lhe que não estou. Diga-lhe que nunca... Não, diga só que não estou. Luzem-lhe os baços olhos e um sorriso aflora-lhe, mas esboçado é certo, porém iniludível.

Volto para a escrivaninha e continuo a escrever. Até as palavras com que encerro o meu manuscrito há doze anos começado: nunca mais! nunca mais. (Botelho, 1989, pp.203-204)

Observa-se, neste caso, que a imagem “para a literatura é um ponto de chegada” (Figueiredo, 2010, p.21), uma vez que conclui todas as representações e emoções que o texto poderia me dar. O texto narrativo permite-me produzir as imagens mentais de que preciso para compreender a imensidão da cena. Luíza, rompe com Rui ao escrever “nunca mais”, abrindo espaço para seu casamento feliz com

² *Esta Noite Sonhei com Brueghel* foi uma minissérie produzida pela RTP em 1989; o episódio relatado aqui foi para o ar pela primeira vez em 11/11/1989.

Diogo.

Retomando Figueiredo (2010), a afirmação de que a imagem na literatura é um ponto de chegada faz-nos acreditar que o objetivo da literatura é tratar das representações de imagem que o texto irá produzir no leitor e que este, subseqüentemente, traduz em emoções e representações próprias do mundo descrito na obra.

Segundo refere o mesmo Figueiredo (*idem*, p.23), o americano D. W. Griffith, considerado o pai do cinema clássico no século XX, busca expressar processos narrativos através da linguagem cinematográfica se inspirando em Charles Dickens, admitindo inclusive sua análise profunda no narrador de *Great Expectations*, publicado em três volumes em 1861.

Seguindo essa perspectiva, o cinema busca na literatura a arte de contar, e é esse cruzamento que proponho analisar agora, aprofundando os estudos da narratologia para uma compreensão mais cirúrgica da narrativa de Fernanda Botelho em questão.

O trajeto da escritora, no que consta à elaboração de uma prosa romanesca multifacetada e polifônica, pretende revelar a verdadeira face das relações humanas, tal como Maria Lúcia Lepecki observou:

Maria Lúcia Lepecki (...) começaria por afirmar, de forma sucinta, que “*Esta Noite Sonhei com Brueghel* conta uma história de amor”, precisando que o livro apresentaria “o descobrir, [o] reinventar, da verdadeira face de uma relação (...) por muito tempo escondid[a] nas curvas do cotidiano” – uma face que, no final da obra, se viria a manifestar “cristalin[a] e insofismável”. (Lepecki, citado por Oliveira, 2012, p.189)

Luíza é simultaneamente narradora e protagonista de sua própria história cuja escrita se desdobra em tempos diferentes, compondo-se a macroestrutura do romance de dois blocos distintos: um, intitulado *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, e outro que se alterna por capítulos numerados relatando a vida e condições dos familiares e amigos da personagem principal. Trata-se de

(...) um livro de construção dúctil, flexível: logo no primeiro capítulo a estrutura se mostra como um encanastrado de vozes e de personagens, de situações e de tempos. (...) Luíza formula a possibilidade de “um dia destes” dar a ler a Diogo (o marido, ensaísta e crítico literário) “o meu manuscrito”, o “do livro que estou a escrever *Esta Noite Sonhei com Brueghel*” (p.19) sobre o

qual são dadas duas informações fundamentais: a de que é “autobiográfico”, e a das circunstâncias do processo de escrita – “Comecei-o há doze anos, em Bruxelas. (...) Uns tempos depois, deixei de lhe pegar”, para agora retomar. Repare-se como habilmente se põem em cena dois períodos temporais entretecidos, o presente e o passado de “há doze anos”, 1972, como logo se precisa no “excerto do manuscrito” que ocupa as restantes páginas deste capítulo inicial. O tempo de agora fica assim datado também – 1984 (...). (Morão, in Botelho, 2017, p.10)

O livro autobiográfico começou a ser escrito por "uma brincadeira de mulherzinha ociosa" (Botelho, 1989, p. 11), porém sua continuidade se dá já não como "atividade lúdica", mas como "um último recurso", aspecto do qual falarei mais profundamente adiante.

Foi uma fase da minha vida muito intensa, não sei hoje se insuportável, se maravilhosa, basta-me viver. Agora recomecei. 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... de tudo isto, percebes? Mas agora vai ser a sério, agora já não vai ser uma actividade lúdica, agora é como que um último recurso... Olha, não sei explicar-te melhor! (Botelho, 1989, p.11)

Ao capítulo introdutório, em que Luíza apresenta a Pepe, seu amante, e a decisão de retomar, anos depois, o manuscrito autobiográfico, segue-se um segundo capítulo, no qual o leitor acompanha a reprodução dos dez capítulos desse manuscrito "*Esta Noite Sonhei com Brueghel*", escrito em 1972. Como pano de fundo temos Bruxelas, local em que Luíza inicia sua autobiografia, e Lisboa, onde habita. No capítulo final, "Fim do Manuscrito", vemos o encerramento dos enigmas de Luíza. Tudo isso em dois planos que mesclam primeira e terceira pessoas, mostrando-nos suas memórias e sua visão do mundo, por meio das telas de Brueghel¹³.

¹³ Marcelo G. Oliveira (2012, p.33) aponta: "(...) inerente à arte do pintor flamengo introduziria também o tema do avesso, que é carnavalesco", o vector que jogaria com outro "mais genérico" (...) ligado a outros lados ou outros jeitos de reorganizar linhas em figuras, ou seja, o "vector barroco", assinalado no próprio texto, "embora de modo ambíguo", por Luíza.

Dos diversos campos que sustentariam o processo transfigurativo *de Esta Noite Sonhei com Brueghel*, a ensaísta salienta dois: “o passado, memória da própria Luíza ou de outras personagens”, e a “pintura”, representada principalmente “na pessoa e na obra de Brueghel”.

Nesse campo, percebemos que as imagens do pintor e as recordações da personagem se relacionam como espelhos, caminhando em direção à natureza de suas formas e vontades. Luíza utiliza a arte para justificar sua existência refletida, para ela, nas obras de Brueghel.

A cena seguinte é respectiva ao quadro abaixo:

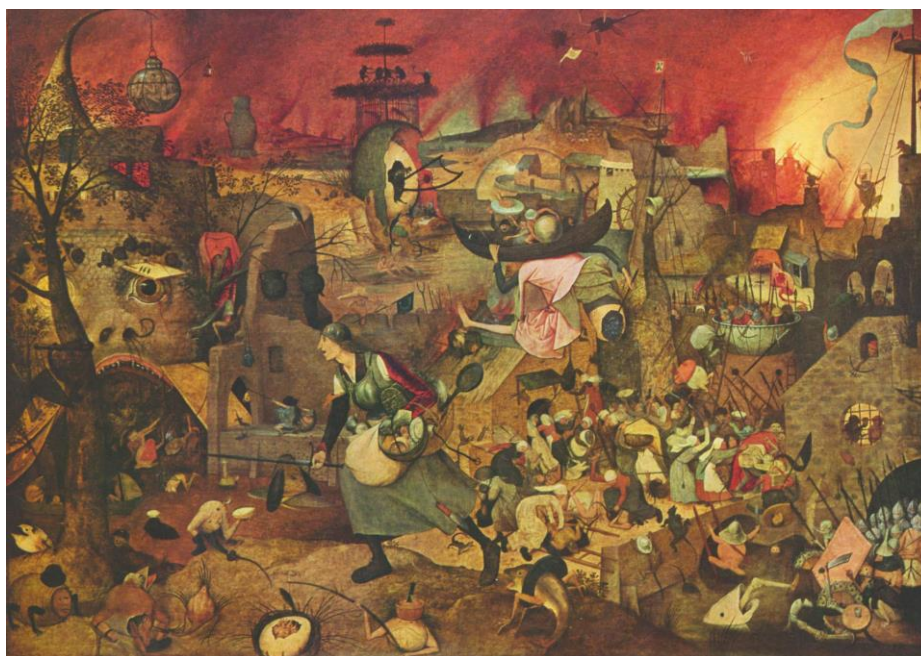


Figura 2 – Mad Meg de Pieter Bruegel the Elder

Fonte: © Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

Se referindo a Dulle Griet, figura do folclore flamengo representada pelo pintor, ela reflete sobre sua vida e seu amante:

Serão as monstruosidades da Dulle Griet que transportaram 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 transparente límpido. Não fora esta Dulle Griet na minha frente eu sucumbiria a uma sedativa envôlvência e adormeceria refastelada num sono sem história. Mas há a Dulle Griet. Sentada à sua frente, vou monologando a lenga-lenga da minha confusão, à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre meus demónios. (Botelho, 1989, p.37)

Entre o falecimento de seus pais, seu primeiro e segundo casamentos, amantes e amigas, Luíza constrói, recorrendo frequentemente ao monólogo interior, uma verdade simulada pela ficção e plena de armadilhas para o leitor.

O leitor deve, pois, estar atento, não se iludindo nem com a aparente superficialidade de muitos passos dialogados, narrando situações de convívio social, nem com 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 in Botelho, 2017, p.11)

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.

Como explica Gilles Deleuze, a propósito deste conceito, o:

(...) conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano a imagem existe em si. Este tem-se da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. (...) A imagem-movimento e a matéria fluente são estritamente a mesma coisa. (Deleuze, 1985, p.78)

Em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* vemos claramente a dinâmica do movimento de imagens e dos planos ('reais' e mentais) que a narrativa introduz:

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 adivinho 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 fossemos só corpo e só por ele as coisas nos penetrassem? Osmose...

- Oiça cá, Luíza! Não viu por aí o Gonçalo?

- Está mesmo à sua frente. De costas voltadas.

Gonçalo ouviu. Ergueu-se de peito saliente: - Que se passa contigo, ó louca das loucas, que nem me vês? E eu aqui tão perto, sempre tão perto e tu sempre sem me veres! (Botelho, 1989, p.23)

Nos três parágrafos citados temos três desfoques na narração, como cenas que se misturam aos olhos dos espectadores: na primeira, entramos no pensamento de Luíza, interrompido por Elvira, que recorre à amiga para perguntar de Gonçalo, nos introduzindo em uma segunda cena. Enquanto isso, Gonçalo, em outro plano narrativo, quebra o diálogo mais uma vez, se apresentando e desviando nosso olhar para um terceiro movimento de desfoque.

Aqui vemos a recorrente elaboração de um ponto de vista multifacetado, permitindo ‘saltos’ entre espaços ou planos, representando o próprio jogo de olhares e de pensamentos das personagens. Essa ruptura permite ao leitor compor e recompor a realidade da ficção em jeito verdadeiramente cinematográfico: “a justaposição dos ângulos de tomadas de cenas revela o ponto de vista do artista sobre o fenómeno” (Eisentein, citado por Oliveira, 2006).

Em *Figuras III* (1972), Genette toma de empréstimo o termo “metalepse”, da retórica, aplicando-o aos seus estudos de níveis narrativos, caracterizando-o como “passagem de um estado para outro (2004, p.303)”.

Referindo-se a um fenómeno de (ultra)passagem, a *metalepse* é entendida como uma estratégia de mecanismos internos da ficção, criando relações estruturais disruptivas que sinalizam fronteiras narrativas e discursivas. Mas não se trata apenas da alteração da sintaxe narrativa, trata-se de desdobrar processos narrativos que criam diferentes histórias, encaixadas em diferentes níveis num universo ficcional. Luíza, por exemplo, sai da posição de narradora de sua própria autobiografia e passa a ser personagem de outra narrativa. Para Beristáin (1995), a *metalepse*, atualmente, é um conceito intermediário entre a retórica e a teoria da narração, o qual indica a transgressão paradoxal dos limites entre realidades narrativas distintas como, por exemplo, o mundo extratextual do narrador, e o mundo

onde vivem seus personagens.

É assim que, em *Esta noite sonhei com Brueghel*, obtemos conhecimento do campo narrativo em terceira pessoa e, ao mesmo tempo, somos apresentados por Luíza a uma autobiografia onde observamos seu próprio universo vivencial. Um exemplo perfeito desta alternância entre primeira e terceira pessoas é a seguinte passagem do capítulo VII do livro, altura em que Luíza medita sobre o antigo romance de Diogo e Lili, oscilando entre os planos da escrita, da memória e da imaginação 'cinematográfica':

Quando ela estende o braço e curva os dedos franzinos para agarrar e depois segurar na palma da mão uma caixinha de charão com florinhas na tampa, escapo-me dali atordoada, afinal arrependida de ter alimentado veleidades de um confronto positivo com Lili.

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.

E se Diogo tivesse regressado ao confortável seio de Lili? Revê-se como num filme a sair do Centro Comercial, com suspeitos olhares à sua volta, no receio de que o vulto de Diogo se esboce no dédalo das ruas, a caminhar sereno para o pecaminoso local, onde Lili o recebe de sorriso nos lábios e pálpebras de violeta murcha. (Botelho, 1989, p.120)

Através da escrita de Luíza, o leitor entra, no primeiro parágrafo, na loja de Lili para, no parágrafo seguinte, sair desse plano narrativo e observar o que Luíza faz e imagina fora de sua escrita. Deste modo, a narração sinaliza-se como 'fictícia', enquanto a autobiografia de Luíza torna-se 'real', violando-se os limites ontológicos entre autor, narrador e personagem.

Segundo Lejeune, ler uma autobiografia seria ler uma narrativa feita por uma "pessoa real" (Lejeune, 1996, p.14); porém, como recorda Genette, a própria natureza da *representação* narrativa torna ambíguas as fronteiras entre mundos, além de que a que a ficção também é capaz de criar sua própria realidade.

Personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasma, etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et

qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. (Genette, 1972, p.294)

Deste modo, Luíza oferece-se ao mesmo tempo como personagem do romance que escreve e autora da sua (auto)biografia, cruzando aquela linha da “fronteira móvel”, mencionada por Genette. A alternância entre pessoas gramaticais no romance não é indiferente a este processo de metalepse pelo qual a alteração da perspectiva enunciativa obriga também ao reposicionamento do leitor quanto ao que lhe é narrado.

Vejamos agora como a representação romanesca é agenciada através da pintura de Brueghel e do dispositivo efrástico.

3.2 A pintura de Brueghel como motivo efrástico

Ao longo da história, a pintura de Brueghel reteve a atenção particular dos poetas. W. H. Auden (1907-1973) escreveu “Musée des Beaux Arts ”(1938) inspirado na tela *The Fall of Icarus* (1558); William Carlos Williams (1863 – 1963) escreve *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962); Albert Verwey (1865-1937) escreve *Brueghel's Ikarus* (1930) também inspirado na pintura de Brughel (1558). Na dramaturgia, inclusive, Caryl Churchill usa a figura de *Dulle de Griet*⁴ como uma personagem na sua peça *Top Girls* (1982).

Cabe notar que Pieter Brueghel (o Velho) recorre frequentemente a mitos populares como temática principal de suas telas, algumas delas de denúncia social, contribuindo para a intemporalidade e universalidade da sua obra a que regressam poetas e autores de todo o mundo. Robert L. Bonn, seu estudioso, destaca:

Sometimes it tells us of social change. Sometimes it portrays social conflict. It can also depict a universal social truth or important social myth. It can even show the folly or the social chaos that is so much a part of our human condition. Whatever it is, the messages portrayed in Bruegel's paintings are so compelling that his art has for centuries not only delighted and enchanted us but also provided great insight into who and what we are. (Bonn, 2007, p.12)

⁴ O quadro que representa a personagem em questão é Mad Meg, uma pintura a óleo do artista belga Pieter Brueghel, o Velho, em 1563.

Desta maneira, Brueghel suscita não só um interesse artístico, mas também literário, não surpreendendo que Luíza se coloque no exterior desses quadros buscando e encontrando neles motivos de identificação pessoal. Vemos isso no primeiro contato de Luíza com as imagens de Brueghel. Logo no início do excerto de seu manuscrito, no ambiente de uma festa, ela demonstra sua aproximação com as telas do pintor, interrogando-se sobre as figuras que aparecem na obra e estabelecendo confrontos com as suas próprias *aventuras mentais*:

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 – mas que significa isto, afinal? Talvez signifique desperdício, muito simplesmente. Muito simplesmente desperdício! Mas onde viveu esta gente, em que galáxia, em que mundo? Confesso que aquele homem gordo de chapéu à banda, com pernas em forma de presuntos esticados e mangas enroladas para arejar o suor, confesso que me perturba, a mim, que fossilizei as minhas aventuras mentais em tipos escorridos (...). (Botelho, 1987, p.20)

E, para ilustrar-nos o quadro referido, segue a reprodução de Brueghel que pudesse hipoteticamente corresponder a descrição, ainda que o texto não nos diga com precisão qual é o quadro descrito.



Figura 3 - Land of Cockaigne de Pieter Bruegel the Elder

Fonte: © Museum Alte Pinakothek, Munich.

A éfrase insinua-se na descrição do *homem gordo*, imaginando como seria sua vida no campo, observando a forma como ele bebe um copo de cerveja e apreciando o prazer solitário que é estar ali com os camponeses de Brueghel, “um prazer quente como o pão a sair do forno” (*idem*, p. 21). Mas, da simples descrição, Luíza passa à meditação — para usarmos o termo de Jorge de Sena —, indagando, a partir do que vê, fazendo a si própria perguntas como “Que faria Brueghel daquela ausência de colorido, daquela falta de relevo, daquela exacta medida e perfeito compromisso?” (*idem*, p. 25), criticando a festa, as pessoas, o ambiente. A afinidade com a pintura de Brughel estreita-se quando afirma que o personagem do quadro a beber cerveja encara-a: “(...) será por isso que este bebedor de cerveja está a olhar tanto para mim?” (*idem, ibidem*). Ou quando, dissertando sobre os personagens pintados, nos diz sobre a fome que os quadros lhe despertam: “- Um apetite louco! Aquele quadro fez-me fome” (*idem*, p. 28).

Essa escrita invoca o processo efrástico sobre o qual discorri no início deste estudo e a sua articulação com um tipo de discurso confessional, tal como o colocou Mário Avelar (2018), no qual o autor assume um estatuto de hermeneuta com capacidade de interpelar um objeto captado pelo olhar (perceptivo ou mental). Ao falar sobre esse universo pintado, Luíza detalha ângulos, pessoas, cenários, sentimentos, vontades, tonalidades do ambiente; conjetura sobre a vida daquelas figuras, descrevendo conversas, vestimentas etc. E assim convive com elas, enquanto imerge também o leitor na pintura de Brughel, mesmo antes de nos dizer de qual tela se trata ou se alguma tela concreta existe como referente narrativo. Pelos olhos de Luíza e pelas suas descrições sentimentais, uma imagem surge “aos nossos olhos” mentais. Volto a citar Martins:

Mais do que isso o discurso periegemático, no caso, efrástico conduz exegeticamente os olhos da mente do interlocutor ao derredor de objetos, e espaços, e gentes, e circunstâncias, e máquinas, e pinturas, e esculturas, observados de acordo com os sentidos do hermeneuta, do sofista, do rétor, ou do poeta que nos conduz pelo *λόγος*. (Martins, 2016, p.173)

Mas o confronto com a pintura de Brughel é também, para Luíza, um meio de nos revelar, e de revelar a si mesma, sua própria individualidade, de (re)traçar sua própria autobiografia, seu próprio autorretrato. Assim, o pintor funciona no romance como uma segunda voz quase-autoral que permite a Luíza entrar em confronto com o ponto mais alto de sua sensibilidade, enxergando um mundo transfigurado em paisagens e histórias que facilmente se identificam com ela. Um trecho perfeito para observarmos a estreita articulação entre o discurso autorretratístico e o discurso efrástico é o do

encontro entre a protagonista e a figura pintada de Dulle Griet, novamente — tal como acontecera com Keats e com Sena — no ambiente de um museu, e, volto a citar:

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 transparente 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 lenga-lenga da minha confusão, à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre meus demónios. (Botelho, 1989, p.37)

Nesse exemplo, percebe-se como a narração, em primeira pessoa, incorpora o “espírito” da figura feminina mais marcante do quadro e a “descreve” para nós, leitores, ao mesmo tempo que a assinala como espelho da própria protagonista. Além de nos dizer também alguma coisa do seu estatuto e hábitos sociais. O receptor do romance é simultaneamente leitor das palavras e observador da imagem que elas transpõem. Embora a imagem original não esteja ao alcance do campo de visão direto do leitor, a voz narrativa devolve-a ecfasticamente aos seus olhos mentais, colocando-o na mesma posição de observação de Luíza: “Mas há a Dulle Griet. Sentada à sua frente (...)” (Botelho, 1989, p.37).

Luíza suplementa o universo bruegheliano, imaginando-o em sua própria condição humana, e encontrando assim nesse universo a principal motivação para se apropriar da própria vida. Por outras palavras, as pinturas de Brughel funcionam, em relação a Luíza, como um pretexto para a sua autorrepresentação.

Outro exemplo disso está no refúgio que a protagonista obtém por meio do pintor: “o meu prazer solitário com os camponeses de Brueghel, quente como o pão a sair do forno, porém desnaturado pelo gosto do whisky” (*idem*, p.21). Luíza sonha que está com Brueghel, percorrendo suas paisagens e vivendo a história de suas telas.

No texto de Isabel Araújo realiza-se a proximidade entre a escritora e o pintor:

Para Botelho, Brueghel é atento a natureza humana, cujas debilidades e prazeres universaliza, e é também voz num diálogo inter-artes libertador que acompanha, mas também espelha sem

determinar, o percurso da protagonista. Luíza sentou-se, <<à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios>>. (Araújo, 2014, p.127)

Faz sentido levantar esse olhar para os prazeres naturais que Brueghel desencadeia em Botelho, bem como para outras inter-relações e proximidades que ocupam espaço em toda a construção botelhiana da autoria. Fato é, Brueghel e Botelho conseguem reconhecer a universalidade da condição humana sem deixar de se comoverem com o indivíduo concreto. Aprofundaremos esta questão no próximo subcapítulo.

3.3 Écfrase e autorrepresentação

“Luíza suspira fundo: - Se bem me lembro – diz – já uma ou duas vezes te falei do meu livro, do livro que estou a escrever, “Esta noite sonhei com Brueghel”, é assim que se chama. Autobiográfico. Comecei-o há doze anos, em Bruxelas.” (Botelho, 1989, p.11)

O excerto do manuscrito que vemos Luíza escrever, posteriormente datado de 1972, é apresentado ao leitor como um livro autobiográfico logo nas primeiras páginas do romance. Luíza aprofunda assim, no interior da própria diegese romanesca, a complexa questão acerca das fronteiras entre autobiografia e ficção. A personagem apresenta a sua escrita autobiográfica emotivamente, vendo nela uma resposta ou um sentido para a sua vida, como se pela conscientização de sua própria escrita tivesse mais recursos para a compreensão de si mesma:

Afinal, pensa, não vou cobrir linearmente estes doze anos, não sou nenhum Eça de Queiroz, nem Stendhal. (...) Estou apenas a escrever uma coisa maravilhosa, tem de ser maravilhosa, nada pode ser mais maravilhoso, porque, se não for, a minha vida é um engano e eu não existo, como posso eu existir sem que tudo seja maravilhoso? (*idem*, p. 82)

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... (*idem*, p. 163)

Nessa espécie de contemplação da vida ajustada a uma maior compreensão de si perante o mundo e seus motivos começamos a entrar nos conceitos aqui centrais: autobiografia, ou autoficção, e autorretrato. Será necessário delimitar suas diferenças e proximidades, designadamente em relação ao seu estatuto autorrepresentativo.

A autorrepresentação é um tema abrangente e vasto, pois o ato de representar-se está na base da comunicação humana, desde as paredes das grutas de Lascaux e Altamira até aos dias atuais onde a propensão narcísica para desdobrar as imagens de si invade o universo digital e se manifesta abundantemente na arte contemporânea, qualquer que seja a mídia contemplada:

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)

Na mesma medida, a autobiografia, encarada sob a ótica das novas teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas, tende agora a entender-se como um relato que, ao invés de afirmar uma identidade sob o signo da ‘verdade’ referencial, recria por meio da memória e da imaginação a vida do narrador, aproximando-se daquilo que Serge Doubrovsky designou, nos finais da década de 70 do passado século, por *autoficção*⁴⁵.

Exemplificando isso, Doubrovsky (2011, p.25) entende que “a autobiografia não é nem mais verdadeira, nem menos fictícia que a autoficção. E por sua vez, a autoficção é finalmente a forma contemporânea da autobiografia”.

Ou seja, aqui derrubam-se as fronteiras entre autoficção e autobiografia. Para ficar mais claro, cito de novo Serge Doubrovsky:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (*idem*, s/p).

No conceito doubrovskyano, a autoficção rompe as fronteiras genéricas das fórmulas usuais quer da autobiografia, quer do romance, dá-se como “aventura da linguagem”, uma construção discursiva, um tecido de palavras (a metáfora dos *fios* é, neste sentido, eloquente) que hibridiza,

⁴⁵ O termo autoficção designa de um neologismo criado por Doubrovsky para qualificar seu livro *Fils* e foi publicado em 1977.

paradoxalmente, facto e ficção.

Por outro lado, a autobiografia surge, por vezes, confrontada com a categoria do autorretrato em literatura.

Segundo Michel Beaujour, o relato autobiográfico apresenta características discursivas que o distinguem do autorretrato literário. Sobre as distinções entre autobiografia e autorretrato, Beaujour começa por observar: “L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi” (Beaujour, 1980, p.8). Segundo a perspectiva deste estudioso, enquanto a autobiografia se apresenta como uma narrativa que constrói uma cronologia e define uma história, o autorretrato em literatura corresponde à ausência de uma narrativa ordenada. Para o autor francês, é sobretudo a lógica associativa e metafórica que comanda o discurso autorretratístico, na medida em que pretende responder à pergunta “quem sou eu?”, em vez de contar a história do sujeito: “Cette opposition entre le narratif d’une part et de l’autre l’analogique, le métaphorique ou le poétique permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l’autoportrait” (*idem, ibidem*). Tal distinção não obsta, todavia, à presença eventual de anacronias no relato autobiográfico, nem à possibilidade de o autobiográfico encaixar o autorretrato (ou vice-versa), o que complexifica as articulações e as porosidades entre estes dois modos discursivos.

Lembremos em linhas gerais que as *Confissões* (1764-1770) de Jean-Jacques Rousseau, comumente entendidas como o texto inaugural do gênero autobiográfico moderno, integra a indagação sobre o ‘eu’ recorrendo não obstante a uma lógica causal:

(...) não há dúvida sobre o seu imediato e largo propósito: o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas ou desagradáveis (...) Rousseau emprega uma espécie de causalidade psíquica: para conhecer-se um homem além da maturidade, é preciso aprender-se a vê-lo na infância. A infância começa a deixar de ser tomada como a idade dourada da inocência, vestibulo em que se interditam as sombras e armadilhas do mundo adulto. Essa forma de causalidade será incorporada às expectativas que acompanharão o gênero autobiográfico. (Costa Lima, citado por Sampaio, 2009, p.4).

O ‘achado’ de Rousseau foi enfrentar o olhar sobre si e o olhar para o outro como duas vias distintas. Ele retira-se do mundo para enxergá-lo e retira o mundo de si para enxergar a construção de sua individualidade através da própria escrita autobiográfica. A partir daqui, poder-se-ia levantar a

hipótese da globalização da escrita autobiográfica, partindo do princípio, como o faz Paul de Man¹⁶, de que toda escrita é autobiográfica e de que é o próprio projeto autobiográfico, enquanto construção do 'eu', que determina a vida do sujeito – e não o inverso, como já antes referimos.

O pensamento de de Man, que sublinha o caráter prosopopáico de toda a autobiografia, coloca assim em causa a visão inicial de Philippe Lejeune (1938), professor e ensaísta francês, que demarca o gênero em questão na obra *Le Pacte Autobiographique* (1975), descrevendo-o como uma narrativa em prosa feita por uma pessoa real, enfatizando sua vida individual e diferenciando esse tipo de discurso do discurso ficcional.

Regressemos à análise de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* onde uma série de duplicações e refrações de planos narrativos e enunciativos tornam especialmente complexas as relações entre 'verdade' e 'ficção', 'autobiografia' e 'autorretrato'. Volto então ao estudo de Leonel Lopes (2002):

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 Dällenbach (1976: 282-283) propõe a seguinte definição: << on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction) >>. (*idem*, pp.97-98)

Essa forma de o romance se “reduplicar” textualmente, de se auto-citar, articula-se também com uma narrativa que se desenrola alternadamente entre primeira e terceira pessoas, uma vez que ambas são perspectivas diferentes de uma ‘mesma’ Luíza, que, por meio do *autotexto* e da metalepse narrativa, se desdobra e autocontempla; ao mesmo tempo, como afirma Paula Morão (citado por Botelho, 2017, pp.7-15) na introdução à mais recente edição do livro, a personagem de Luíza é também o desdobramento ficcional da escritora Fernanda Botelho que nela se autorrepresenta literariamente.

Para além disso, vejo uma representação da mulher na sociedade portuguesa – como já escrevi

¹⁶ No texto de Paul de Man “*Autobiography as De-facement*” (1979), propõe-se a articulação entre autobiografia e prosopopeia, sendo a prosopopeia definida como o tropo principal da autobiografia, na medida em que confere uma espécie de rosto a um sujeito ausente. Por isso, na construção do ‘eu’ que ressalvo acima, o estudioso Arfuch diz: “cria-se um personagem até mesmo na confissão mais sincera ou no testemunho da verdade mais apegada aos fatos. É que não há como se apresentar diante do outro, a não ser dotado de uma máscara. Portanto, não há nenhum rosto “verdadeiro”, como Paul de Man afirmara, assemelhando a autobiografia à figura retórica da prosopopeia, a máscara que dá rosto e voz a algo –pessoa ou coisa personificada – que não o tem por si só” (Arfuch, 2010, p.19).

anteriormente. Em um trecho da narrativa, Luíza questiona como fica a visão social de uma mulher que se divorcia: “E que fica pra mim, vocacionada mulher legítima, agora trintona, esvaída em tons outonais e diluída em roupagens que se confundem com a paisagem remota?” (Botelho, 1989, p.123).

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 efrásticas com Brueghel, sonhos, diálogos e descrições pictóricas, acompanharmos também a construção interior da personagem. No fundo, é como se a éfrase operasse num processo paralelo de autorretrato e retrato social.

Esta construção interna de respostas e perspectivas revela-se em uma conversa de Luíza com Gonçalo, por exemplo, sobre a morte de seus pais. Nesse momento da narrativa, a protagonista observa Brueghel, descrevendo uma tela sua, enquanto simultaneamente nos fornece a explicação de como aconteceu o acidente de seus pais; é como se Brueghel mostrasse a morte deles por meio do seu quadro e do animal grotescamente híbrido que aí é supostamente representado:

Estas a ver, Brueghel? Lá volto eu aos teus estropiados. Aos teus mendigos sem pernas. A gangrena faz deles essas metades de gente a caminhar sobre cotos encardidos de suor e sujidade. A árvore, ao lado, é sugestão para enforcados, libertação de tochas, acaba-se o carnaval de miséria, encapelada de mitras 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! (*Idem*, p.48)

Para além de uma éfrase simplesmente descritiva das grandes obras brughelianas, é a meditação desenvolvida a partir delas que permite a Luíza (re)construir-se, (re)construir sua identidade, suas perspectivas e mudanças, sua maneira de se autorrepresentar. Como em Keats ou em Sena, os objetos artísticos servem aqui um propósito essencial de autocompreensão e de autorretrato.

Em um diálogo com Constança, o autorretrato de Luíza surge por meio de versos poéticos onde também a literatura (de Baudelaire e Proust) volta a servir-lhe de espelho:

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, 1989, p.87)

Neste momento do romance, Constança e Luíza conversam sobre assuntos e pessoas de seu cotidiano; quando estão falando sobre si, Luíza retira um papelzinho de uma agenda com versos metalíricos para descrever suas “noites perturbadas” (*idem*, p.86). Em alguns momentos de sua autobiografia, alguns desses versos poéticos surgem como reforço de suas palavras e sentimentos. Sem interrupções na narrativa, os versos são colocados à maneira de uma reflexão ou indagação autorretratística visando, como atrás dissemos, a compreensão de sua vida e existência. Por meio da introspeção de seus sentimentos, Luíza pensa um poema em que a paisagem verbalmente desenhada se adegue, ao jeito romântico, à “paisagem de [sua] alma”:

Sento-me à escrivãzinha, com a esferográfica entre os dentes, no pressuposto de que da memória alguns rasgos surjam que me superem o langor. Um poema. Um poema, mesmo antigo, serve, caso se ajuste à paisagem da minha alma, que é de outono esvaziamento, árvores nuas, nuvens baixas, o espelho baço de um pântano onde não flutua, aconchegada, nenhuma cromática flor de nenúfar.

Quantas palavras há

para dizer isto
num poema?
Quantos poemas há
Neste percurso
de uma vida?
Que lívida paisagem
Do alvo ao sol posto! (*idem*, p.106)

Assim, vejo a éfrase irrompendo na narrativa e na autobiografia para complementar o autorretrato de Luíza, compondo dinamicamente a paisagem do seu 'eu' flutuante, das suas diversas perspectivas e expectativas de vida. Se antes declarava "a minha memória é um precipício para o qual me sinto inelutavelmente arrebatada. As palavras, as imagens, ocorrem-me em tropel e ficam dentro de mim a espadeirar" (*idem*, p.187), agora declara:

agora está tudo bem, quero eu dizer: já está claro, esclarecido. Já não me atormentam mistérios e enigmas, todo esse oculto mundo a que durante anos não logrei ter acesso, essa outra face da verdade, que não me era permitido contemplar. (*idem*, p.203)

Nessa linha, vemos na escrita da personagem principal uma autobiografia que reconstrói sua trajetória para desvendar os seus mais profundos questionamentos sobre a própria existência. A sua busca por uma identidade, por seu turno, também pode ser lida como uma busca da identidade do ser feminino contemporâneo que desafia barreiras sobre o papel das mulheres perante a sociedade – mais especificamente a sociedade portuguesa.

A forma como Luíza escreve e organiza suas lembranças é claramente uma maneira de conhecer-se a si mesma, reconstruindo sua trajetória. Luíza é uma mulher solitária mesmo sem estar só, aprisiona-se dentro de seus próprios pensamentos. A sua narrativa vê-se envolta de uma teia que a leva para um processo de autodescoberta - e convida o leitor (a leitora) a fazer o mesmo. Ali vemos muitas cicatrizes sendo curadas. Luíza volta à morte de seus pais, se conscientiza de sua infelicidade matrimonial, se culpa por suas aventuras e paixões proibidas, e ainda recria um universo brugheliano do qual emergem respostas e significados para sua existência: "Brueghel é o meu ponto de referência, pensa Luíza. A minha mãe é só memória, nunca a encontro, pobre dela! pobre de mim!" (*idem*, p.63). Sua perturbação interior domina sua trajetória e o leitor se vê diante de seus questionamentos também. As ações da personagem sempre estão ligadas, de alguma forma, a Brueghel e ao domínio que ele tem

sobre sua própria vida.

Além disso, na constante alternância entre primeira e terceira pessoas, percebemos a articulação estreita entre a escrita diarística e a narrativa biográfica. Ambas apresentam como seu centro a memória. É por meio da memória e de recordações passadas que a escrita do eu se estrutura. Já no início do excerto de seu manuscrito, Luíza, em forma de diário, poemas e écfrases de Brueghel, começa a tomar conhecimento de sua identidade.

O diário, que a personagem recusa alterar, ainda que já não se reconheça nesse sujeito de então, acrescenta um *status* de veracidade à narração que nos induz a uma certa intimidade com Luíza. Além disso, faz-nos acompanhar sua própria busca por um “eu” que se vai identificando com “outros” – sendo eles personalidades artísticas como Brueghel, ou mesmo espaços e identidades urbanas como Lisboa e Bruxelas – o que aprofundarei mais adiante.

3.3.1 O retrato do ‘eu’ através do ‘outro’

O historiador francês Philippe Braunstein (citado por Gonçalves, 2020, p.25) explica que a escrita permite construir um espaço privado utilizado pelo indivíduo para afirmação de sua identidade por meio do “jogo do eu” a fim de transmitir suas lembranças e intimidades. No caso da escrita autobiográfica, citando novamente Lejeune (1977), há um pacto que se estabelece indiretamente com o leitor. Através de seu “ato” autobiográfico dentro da narrativa, Luíza modifica sua vida enquanto analisa e observa suas recordações. O seu olhar sobre si e sobre a sua vida altera-se à medida que sua autobiografia vai sendo escrita – e o leitor acompanha esse trajeto, esquecendo, eventualmente, o plano da ficção; o efeito de identificação, para o leitor, entre a personagem Luíza e a própria Fernanda Botelho tira partido desse jogo metalético e prosopopáico de máscaras.

É esse caráter processual da escrita autobiográfica que permite ir compondo o autorretrato em movimento de Luíza. Seus vários encontros com Brueghel e as “pessoas” de suas telas vão ajudá-la a se posicionar como protagonista de sua própria existência, como já atrás referimos, fazendo-a refletir sob suas escolhas e caminhos. Creio que uma das maiores evidências em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* seja a de permitir-nos observar como a arte e a experiência estética são capazes de nos fazerem refletir sobre a nossa própria identidade e nela buscar caminhos e formas para atingirmos um certo nível de autoconhecimento. Luíza cria um jogo de câmeras e espelhos que se encontram e se desencontram

durante toda narrativa, entre a efusão e confusão de seus pensamentos, sendo a experiência ecfrástica fundamental para essa ilustração de um 'eu' que se modifica pelo confronto com o 'outro'.

Relendo Michel Beaujour e a sua ideia de autorretrato literário, a estudiosa Natacha Allet (2005) esclarece:

L'autoportrait en somme opère une mise en relation entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique, il effectue une médiation entre l'individu et sa culture. Il est à la fois miroir du JE et miroir du monde; il est un miroir du JE se cherchant à travers le miroir du monde, à travers la taxinomie encyclopédique de sa culture. (*Idem*, s/p)

E ainda, sobre a necessidade de o 'eu' necessitar de espelhos (os outros, a cultura, a memória) para se constituir e definir:

La mise en regard de l'autoportrait (...) éclaire d'abord la structure spatiale et comme intemporelle de l'autoportrait; elle illustre ensuite sa forme indéfiniment ouverte; enfin, elle attire l'attention sur la façon singulière dont il fait intervenir une mémoire textuelle (intratextuelle) et une mémoire culturelle qui entrent en concurrence l'une et l'autre avec la mémoire biographique de l'individu qui écrit. (*idem*, s/p)

Ainda a este propósito, acentuo os estudos do filósofo José Gil no texto "A arte do Retrato" (1999) em que nos apresenta a ideia de que cada indivíduo é, afinal, uma "multidão". Contrapondo à velha crença nos "olhos" enquanto espelhos da alma que nos devolvem um *self* essencialmente idêntico a si próprio, a ideia de um eu continuamente 'em devir', Gil destaca a rede coletiva de presenças e de afetos subjacente a qualquer retrato.

Também no artigo "Los Nuevos Retratos" (2018), Ribeiro aprofunda a ideia de intersubjetividade no retrato contemporâneo, em diferentes mídias, para insistir numa ideia de identidade enquanto construção colaborativa:

En realidad, el retrato contemporáneo se viene asumiendo cada vez más como un proceso constructivo de hipótesis o de proyectos identitarios que integran al otro en su espacio de referencia, ofreciéndose cada vez más como una construcción colaborativa y negociada. (Ribeiro, 2018: p.348)

Analisando exemplos diferentes, na pintura e noutros mídia visuais do nosso século, Ribeiro refere-se a “un nuevo paradigma orientado hacia el colectivo y hacia las identidades relacionales y fusionables en que los sujetos pasan a pensar en su relación cambiante con la historia, con el mundo y con la comunidade (id.: p.347).

No contexto moderno e contemporâneo, o gesto de autorretratar-se implica o individual e o global, o singular e o plural, o eu e os outros, assimilando as noções de instabilidade e intersubjetividade na construção do ‘eu’.

Portanto, e voltando para o nosso exemplo principal, Luíza abre seu olhar sobre si e sobre a sua vida à medida que passa a se observar através do ‘outro’, nomeadamente, das personagens e das histórias de Brueghel filtradas pela sua escrita écfrástica, alterando-se à medida que sua autobiografia vai sendo escrita, e à medida que seu (auto)retrato vai sendo construído por meio da arte. Em suma, a sua individualidade se molda a uma memória destrinchada na escrita.

Tal como observa Fernanda Branco:

(...) Fernanda Botelho (...), 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)

Na última parte do romance, Luíza nos conduz finalmente a conhecer uma imagem sobre ela mesma já firmada em sua individualidade, fruto, muito especialmente, de uma longa negociação com Brueghel e das perguntas e ‘meditações’ suscitadas por seus quadros.

Encerro aqui da mesma forma que o manuscrito de Luíza se encerra, observando a vividez de enxergar todos os mistérios de sua vida por meio de sua autobiografia e graças a ela:

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 não logrei ter acesso, essa outra face da verdade, que não me era permitido contemplar. (Botelho, 1989, p.203)

Conclusão

Nossa análise demonstrou que a éfrase abrange um campo de aplicação que se estende para além do campo poético, sendo possível observar como o romance contemporâneo trabalha inovadoramente este dispositivo enquanto processo literário e intermedial, por exemplo, estabelecendo pontes com a escrita autorrepresentativa e confessional. Isso visto, por meio do romance de Fernanda Botelho *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, que escolhemos como estudo de caso.

Fernanda Botelho inicia suas publicações poéticas nos anos 50 e nelas destacam-se versos reflexivos sobre a vida e a sobrevivência humanas, reflexão que, mais para diante, reaparece em seus romances, originando um movimento de reformulação da sociedade portuguesa por meio de suas personagens femininas, como afirma a pesquisadora Maria Somerlate (1998). Em *Xerazade e os outros: romance (tragédia em forma de)* (1964), *A Gata e a Fábula* (Prêmio Camilo Castelo Branco) (1987), já é possível observar que a autora quebra os moldes tradicionais da escrita, o que Mendonça (1966) explicará como um discurso de libertação no qual a trama narrativa é determinada pelo desenvolvimento dos personagens e suas interrelações. Na obra analisada não será diferente: os personagens da trama e seus convívios sociais projetam literariamente as ‘armadilhas’ do quotidiano que, da realidade, passam para a ficção. É dentro deste universo humano que a protagonista do romance se situa, procurando o conhecimento e o autoconhecimento, o que transparece dos seus diálogos aparentemente simples e das regulares analogias com o universo flamengo de Brueghel, as quais convocam também a sua mãe desaparecida. No mais, é evidente que Luiza busca sobretudo uma resposta em torno de toda a sua história e autobiografia: “quem sou eu?”. Por outras palavras, a autobiografia torna-se, pois, um caminho para o autorretrato. Um autorretrato que se vai construindo no diálogo efrástico que a personagem/ narradora/ autora vai tecendo com as telas de Brueghel, materializado pela/na escrita do(s) seu(s) livro(s).

Vimos pelos estudos de Heffernan (1991) que a éfrase “aproxima” o que estiver distante do leitor e coloca o objeto diante de seus olhos como se a palavra pudesse ser o caminho para a visão. Diante disso, na contemporaneidade, o exercício efrástico se consolida na transposição do visual ou do visualizável na memória que expande o objeto artístico. Assim, o leitor/espectador, reconfigura, reordena e reimagina o objeto, chegando a penetrar o próprio universo nele representado, e é exatamente o que vemos na narrativa botelhiana.

Recordando as palavras de Maria Lúcia Lepecki:

Como se não bastasse que Brueghel tivesse transmitido o mundo para a tela, vem Luíza e retransmite (...) Brueghel para o discurso verbal, transfigura os quadros descrevendo-os, comentando-os, fazendo-os significar de novo jeito, por causa de nova circunstância. Interpreta-os, e para isso alarga espaços analógicos. Varia sobre eles, e no variar se retomam e reforçam, ou se descobrem pela primeira vez, volutas analógicas, mágicos modos de ir ao encontro das coisas reais. (Lepecki, citado por Oliveira, 2012, p.190)

Lepecki observa o fascínio que reside na pintura de Brueghel, o seu poder para suscitar imagens mentais no observador intradieético que é Luíza. As descrições de Luíza sobre as telas de Brueghel retransmite-nos, por sua vez — já não exatamente o mesmo, porque filtrado por uma consciência subjetiva e por uma vivência pessoal — o universo pictórico. O dispositivo efrástico aqui está imbuído de significação e de peso autorrepresentativo, motivando, por outro lado, novos olhares teóricos e aplicados sobre a éfrase.

Através do romance de Botelho, procurámos compreender aproximações possíveis entre narrativa, autobiografia e autorretrato, estabelecendo direta e indiretamente vínculos com a escrita efrástica, aqui tão presente. Nessa investigação, tornou-se a ideia de éfrase enquanto dispositivo de ‘meditação poética’ como sucede em Jorge de Sena.

Todas as aproximações que tracei aqui pretendem constituir um contributo para os Estudos Interartes e os Estudos de Intermedialidade, domínio conceitual deste trabalho, em particular no que diz respeito à teoria e à prática da éfrase como processo interdiscursivo e intermedial. Concretamente, me interessou estudar as potencialidades do processo efrástico no campo narrativo e suas possíveis articulações com a escrita autorrepresentativa, explorando novas possibilidades do/no ‘fazer romance’ contemporâneo.

Avaliamos que trazer essa discussão para o fórum académico pode ser de extrema relevância para os estudos em literaturas de língua portuguesa contemporâneas, pois esta pesquisa é apenas uma parte do que ainda poderá ser feito. Repensar a éfrase é, em certa medida, projetar uma tela em branco em que se tenta constantemente representar nossa forma de ser e estar no mundo. Haja vista que há um espaço aberto para futuras investigações a respeito dos diálogos interartísticos e intermediais em toda a obra botelhiana.

O que concludo, portanto, é um início de novas perspectivas para trilhar caminhos éfrásticos na escrita do romance contemporâneo.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, V. M. (1990). Literatura e Cinema. In V. M. Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias* (pp. 178-179). Lisboa: Universidade Aberta.
- Allet, N. (2005). *Métodos e problemas: O autorretrato*. Geneva: University of Geneva. Consultado em <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoprotrait/apintegr.html>
- Araújo, S. D. M. (2014). "... A esperança insinua-se": *Fernanda Botelho e Pieter Brueghel, para lá da Ekphrasis*. Porto: Universidade do Porto. Consultado em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12493.pdf>
- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- Avelar, M. (2018). *Poesia e Artes Visuais: Confessionalismo e Écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barbosa, M. J. S. (1998). Cento e oitenta graus na curva evoluta das emoções: as personagens femininas de Fernanda Botelho. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 18(22), 249-272.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoprotrait*. Paris: Editions du Seuil.
- Beristáin, H. (1995). *Dicionário de Retórica e Poética*. México: Porrúa.
- Bonn, R. L. (2007). *Painting Life: The art of Pieter Brueghel, the Elder*. New York: Bonn Books.
- Botelho, F. (1987). *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Contexto.
- _____ (1989). *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Contexto.
- _____ (2017). *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Abysmo.
- Branco, F. (2003). Narrativa e identidade em Fernanda Botelho. *Ex æquo*, 9, 77-99. Consultado em <https://exaequo.apem-estudos.org/files/2019-01/artigo-07-fernanda-branco.pdf>
- Clüver, C. (2006). Inter textus/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*, 14(2), 10-41.

_____ (2012). Intermidialidade. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, 8-23. Consultado em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>

Corrêa, R. H. M. A. (s/d). *Perdidas Marias num mundo de Joões – Uma leitura da obra de Fernanda Botelho*. Coimbra: UNIOESTE.

de Oliveira Martins, J. C. (2019) *Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho: vozes narrativas e atmosfera de melancoli*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 39(61), 71-86. Consultado em [Retratos femininos em ciclo ficcional de Fernanda Botelho: vozes narrativas e atmosfera de melancolia / Female Portraits in Fernanda Botelho's Fictional Cycle: Narratives Voices and Melancholy Atmosphere | Martins | Revista do Centro de Estudos Portugueses \(ufmg.br\)](#)

Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Doubrovsky, S. (2011). C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In P. Forest. *La Nouvelle Revue Française*. Paris: Gallimard. s/p.

Elleström, L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In L. Elleström. *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 11-48). Londres: Palgrave Macmillan.

_____ (2017). Adaptation and intermediality. In Thomas Leitch (Ed). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 509-526). Oxford: Oxford University Press.

_____ (2021). *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Faria, O. D. R. (2020). *Autorrepresentação e arte contemporânea: identidade/alteridade-matérias e memórias*. [Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa]. Consultado em [ULFBA TES 1329.pdf](#)

Figueiredo, V. L. F. (2010). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.

Frias, J. M. (2016). Écfrase: 10 aporias. *eLyra*, 8, 33-40.

Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Seuil. Consultado em <https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>

Ghirardi, A. L. R., Rajewsky, I., & Diniz, T. F. N. (2020).

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (2020). Intermidialidade e referências intermediáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, 9(3), 11-23. Consultado em [Intermidialidade e Referências Intermidiáticas: uma](#)

Gil, J. (1999). Retrato. In J. C. Pereira (Coord.). *A arte do Retrato: Quotidiano e circunstância* (pp. 12-22). Lisboa: MCG.

Gil González, Antonio y Pedro Javier PARDO (eds.) (2018). Adaptación 2.0. *Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 299. Consultado em [GIL GONZÁLEZ, Antonio y Pedro Javier PARDO \(eds.\). Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2018, 299 pp. \(usal.es\)](#)

Gomes, Á. C. & Alcântara Teixeira, E. (2014). A ekphrasis em José Saramago. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, 12(1), 190-199.

Gonçalves, J. F. S. *Retrato e memória: a arte do retrato poético descritivo na poesia portuguesa do século XVII*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia]. Consultado em <http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2021/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-Jos%C3%A9-Fernando-Sales-Gon%C3%A7alves.pdf>

Hansen, J. A. (2006). Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista Usp*, (71), 85-105.

Heffernan, J. A. (1991). Ekphrasis and representation. *New Literary History*, 22(2), 297-316.

Higgins, D. (2012). Intermedia. In T. F. N. Diniz & A. S. Vieira (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (s/p). Belo Horizonte: Rona Editora.

Lancman, T. K. (2020). “Écfrase Relacional: Uma proposta de categorização a partir da leitura de” Não há lugar para a lógica em Kassel”, de Enrique-Vila-Matas.” *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 2(2), 221-235.

Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

_____ et al. (1977). Autobiography in the third person. *New Literary History*, 9(1), 27-50.

Lopes, L. (2011). *De Xerazade, a contadora de histórias, a As Contadoras de Histórias - os géneros literários na obra de Fernanda Botelho: subversão, criação, recreação*. [Tese de Doutorado, Universidade do Porto]. Consultado em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57470/2/TESEDOUTLEONELLOPES000148794.pdf>

_____ (2002). *Esta noite sonhei com Brueghel de Fernanda Botelho: uma leitura* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Consultado em <https://hdl.handle.net/10216/13060>

Louvel, L. (2006). A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In M. Arbex

(Org.). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (s/p). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários.

_____ (2012). Nuanças do pictural. In T. F. N. Diniz (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (s/p). Belo Horizonte: Editora UFMG.

de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, 94(5), 919-930. Consultado em <https://www.jstor.org/stable/2906560>

Martins, P. (2013). *Pictura loquens, poesis tacens: limites da representação* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Consultado em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-19112015-181808/publico/2013_PauloMartins.pdf

_____ (2016). Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Classica – Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 29(2), 163-204. Consultado em <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>

Mendes, J. M. (2011). *Introdução às intermedialidades*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Miranda, M. João Braz Martins. (2004) *A problemática das personagens femininas no segundo ciclo da obra romanesca de Fernanda Botelho*. [Dissertação Mestrado – Universidade Católica Portuguesa].

Moisés, M. (2004). *Albano Martins: a poética do olhar. A Literatura como Denúncia*. São Paulo: Íbis.

Oliveira, M. D. L. A. (2006). Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. *Verbo de Minas*, 6(10), 51-62. Consultado em <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/747/599>

Oliveira, M. G. (2012). *Modernismo tardio: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*. Lisboa: Edições Colibri.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (6), 43-64.

_____ (2012). Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In T. F. N. Diniz (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (pp. 15-45). Belo Horizonte: Editora UFMG.

Reis, C. (2004). A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Revista Scripta*, 8(15), 15-45. Consultado em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>.

Ribeiro, E. (2018). Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Consultado em [Universidade do Minho: Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI \(uminho.pt\)](http://www.uminho.pt)

_____ (2019). Mário Avelar. Poesia e artes visuais: confessionalismo e écfrese. *Colóquio: Letras*, (200), 280-283.

_____ (2022). “Especular em verso: Sena e a experiência das artes”, in Joana Matos Frias & Joana Meirim (coord.), *A crítica de Jorge de Sena* (pp. 67-85). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Rodolpho, M. (2010). *Écfrese e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Consultado em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php>

Sampaio, C. D. (2009) Autorretrato. A poética do retalho. *Revista Garrafa*, 7(21), 1-15. Consultado em <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/viewFile/8471/6964>

Sanchis, M. D. L. (2020). Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 2(1), 189-192. Consultado em [Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade \(uminho.pt\)](http://www.uminho.pt)

Sena, J. D. (1990). *Poesia II*. Coimbra: Edições 70.

Serra, P. (1996). *Peirce e o signo como abdução*. Universidade da Beira Interior. Consultado em http://www.bocc.ubi.pt/pag/jpserra_peirce.pdf

Yvancos, J. M. P. (1994). Ficcionalidade: estado da arte. *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 3, 265-282.

Fontes Iconográficas

Museum Alte Pinakothek. (1567). *Land of Cockaigne*. Museum Alte Pinakothek. Consultado em [Sammlung | Das Schlaraffenland \(pinakothek.de\)](http://www.pinakothek.de)

Museum Mayer van den Bergh. (1563). *Mad Meg*. Museum Mayer van den Bergh. Consultado em [Mad Meg | Museum Mayer van den Bergh](http://www.museummayerbergh.be)

National Portrait Gallery. (1884). *John Keats*. National Portrait Gallery. Consultado em <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03552/John-Keats>

