

Título	As palavras de Tom. Sobre os livros de Ana Teresa Pereira <i>Até que a Morte nos Separe</i> , Relógio d'Água, Lisboa, 2000 e <i>O Vale dos Malditos</i> , Black Sun, Lisboa, 2000
Autor	Rui Magalhães
Keywords	Ana Teresa Pereira Literatura Portuguesa Contemporânea
Origem	Publicado originalmente em <i>Ciberkiosk</i>
Referência	http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_palavras_tom.pdf

A obra de Ana Teresa Pereira atingiu com *Rosas Mortas* e *O Rosto de Deus*, um ponto culminante. Tratava-se, a partir daí, de saber qual seria o caminho a trilhar pela autora a partir do momento em que, muito dificilmente, seria possível levar mais longe a exploração da via até aí seguida. A questão do «esgotamento» e da «repetição» (entendida num sentido meramente superficial) colocava-se, agora, com alguma aparente legitimidade.

Os seus dois mais recentes textos constituem, no entanto, uma solução para esse problema e uma solução que nasce não de uma eventual viragem, não de uma «consciência literária», mas do que de mais profundo existe no universo de Ana Teresa Pereira, num movimento que se adivinhava ou pressentia como uma inevitabilidade futura, já presente, se assim se pode dizer, no lado invisível dos textos.

Até que a morte nos separe é a perfeita transição: um livro em que os mitos ainda estão enunciados, mas reduzidos ao seu esqueleto (a própria beleza de Pat é uma beleza de ossos); mais apresentados do que enunciados. Vemo-los mais do que os lemos e isto muito para além do carácter cinematográfico da história.

O início do livro é o fim das hipóteses que ainda surgiam nos livros anteriores como possibilidade, ainda que sistematicamente negadas pelo desenrolar (incontornavelmente teleológico) dos acontecimentos.

De resto, toda a obra de Ana Teresa Pereira é a tentativa de, simultaneamente, exorcisar um certo número de imagens e de as confirmar no registo duplo da emergência de possibilidade e da teleológica impossibilidade. Daí a a repetição incessante, a impossibilidade de deter o processo de repetição porque é ele mesmo - pelas características apontadas - que o exige. Daí também, a necessidade de pluralização: para dar voz às tendências opostas, para as afirmar como reais e, ao mesmo tempo, para contê-las no limite do tolerável. A passagem pelo outro (também exaustivamente repetido: livros, filmes, quadros) é, assim, imprescindível como meio de afirmação da

exterioridade, movimento todavia inevitavelmente condenado ao fracasso na medida em que é convocado para o espaço nuclear da matéria, tornando-se-lhe inteiramente subserviente.

Poder-se-ia dizer que o núcleo (quase imperceptível) desta matéria é constituído por uma impossibilidade de viver que é exigido pela própria vida; ou, inversamente, por uma exigência de impossível que constitui o inevitável de uma vida que é toda feita de imagens.

Em *Até que a Morte nos Separe*, tudo é esquemático: a mulher, o polícia, a filha do polícia, a visão da vida idílica na casa e a visão que Pat tem de si mesma como intrusa. O distanciamento entre Tom e Pat (p. 83), a contradição neste mesmo afastamento: «mandara-o embora e precisava tanto dos seus beijos» (p. 84).

O amor de Pat e Tom confirma-se pela exclusão de Emily. A ordem é reposta (aquela que Pat procurava). É nessa morte que existe o amor deles. Malditos: «abraçam-se com uma violência nova, como se quisessem entrar no corpo um do outro, totalmente, até à morte. Esqueceram tudo além dos seus corpos, dos seus órgãos vitais em comum, como dois gémeos siameses sem qualquer hipótese de viver um sem o outro, como dois seres malditos» (p. 97).

E no entanto, Pat «Não conhecia o amor, ouvira dizer que existia, mas não tinha bem a certeza. Mas pressentia que só podia vir assim, quando a solidão é desmedida» (p. 99). De alguma forma é essa solidão desmedida a única realidade simultaneamente odiada e absolutamente desejada que dá origem a tudo.

É por isso que a última palavra é da morte. Não só porque é ela que assegura a possibilidade do amor como é também ela que virá quando o amor acabar e um deles matar o outro. O que, obviamente, fica de fora da história como facto sabido mas irrepresentado. Irrepresentável. «Um círculo fechado» (p. 100). O círculo original: «Agora sei que o amor existe, sei quem ele é, conheço o seu rosto (que me parece sempre vir do princípio do mundo)» (p. 12). E ainda: «... porque o círculo está fechado e ... Não podemos fugir...» (p. 13).

A tendência para o esquemático acentua-se n' *O Vale dos Malditos*. De qualquer modo, nestes dois livros, o «literário» sai totalmente de cena, não já apenas ao nível do estilo, despojado e directo desde sempre, não já ao nível dessa proximidade total com os personagens que ilude todos os artifícios literários, mas sobretudo nesse prazer quase

mágico de deixar os personagens e as suas relações desfilarem perante nós sem nenhuma «justificação», nas suas puras ocorrências.

A primeira sensação ao lermos estes livros é a de que a complexidade (própria dos anteriores) se desvaneceu ou se atenuou. Trata-se de textos quase excessivamente lineares, em que tudo se reduz ao mínimo, em que as próprias personagens se assemelham a estereótipos das categorias em que os dois livros se inserem: o primeiro no registo policial e o segundo no *western*. Em ambos encontramos, seja ao nível das ambiências, seja ao nível da caracterização dos personagens, todas as marcas absolutamente típicas destes géneros, de uma forma tal que corremos o risco de ficar inteiramente de fora, presos ao mistério da história.

Na realidade não é de nada disso que se trata. Nestes textos, Ana Teresa Pereira atinge o cúmulo da identificação com o seu personagem. Podemos dizer que, em última instância estes não são já textos de Ana Teresa Pereira, mas de Tom. São aqueles textos que, em vários livros da autora se diz que Tom escrevia.

É como se se passasse a um plano de maior interioridade onde a própria complexidade se reduz a alternativas simples mas inultrapassáveis (o ser solitário/sonho de vida em comum), onde os personagens perderam toda a espessura psicológica para se tornarem personagens dos pesos infinitos que carregam. Perante esse peso, é a própria individualidade que se desvanece.

As imagens obsessivas da autora de dominantes passam a dominadoras; passam a ser elas a verdadeira e exclusiva matéria de que os personagens são feitos. Mas isso é porque a própria distinção entre autor e personagem se tornou uma impossibilidade. E, no entanto, este deslocamento (ou esta pausa?) na obra da autora que se mostra como modo de simplicidade - e que também o é - implica, paradoxalmente, um reforço do sistema. A autêntica existência destes dois livros depende inteiramente do sistema. São enxertos, são momentos, são uma espécie de raízes aéreas. São pontos singulares que podem ser inseridos em múltiplos momentos da obra - e o lugar onde o são é o que menos interessa. Funcionam, essencialmente, como peças de um universo que começou a ser construído (ou revelado?) nesse texto inaugural e ainda hoje absolutamente maravilhoso que é *Matar a Imagem* e que, sistemática e perversamente, não cessa de contrapor os seus efeitos, os seus restos, ao próprio sistema que sustenta desejos e contradições, ambivalências e identidades, imagens e objectos.

Se corresponde a um cansaço da enunciação é apenas porque o sistema atingiu um ponto de equilíbrio (que subsistirá até que algo o destrua ou abale); a continuação da enunciação, além da insustentável repetição abalaria o próprio sistema de repetição: tornar-se-ia repetição sem diferença. Mas note-se que não se trata de uma questão de esgotamento da obra ou do autor. Apenas de cansaço.

Em *Até que a Morte nos Separe* e n' *O Vale dos Malditos* não se trata já de hipóteses. O bem e o mal coincidem, no início, no fim, e durante toda a história. E nessa coexistência perdem os seus nomes («bem», «Mal») para serem o caminho único, sem alternativa.

A obra de Ana Teresa Pereira prolonga-se, agora nos interstícios do seu universo problemático. Não se trata já de enunciar o problema, mas de o praticar, isolando-o do acto de enunciação. Porque, na verdade, já nada há a enunciar. Tudo está enunciado. Não é que isto não existisse nas obras anteriores, mas existia em simultaneidade com a enunciação.

O que verdadeiramente tocou o ponto do esgotamento foi o autor. Não há já autor (como, de certa maneira também nunca houve); há apenas um sujeito dramaticamente afásico, mas afásico por um excesso de palavras que é, ao mesmo tempo, uma falta: a da *palavra que nunca foi dita*, que foi tentando ser dita através das muitas palavras dos romances, através das personagens, das identificações, etc.

Agora, o não autor está, definitiva e inapelavelmente nu perante essa ausência da *palavra*. Perante a radical impossibilidade da sua formulação. Todo o sistema que visava, através de aproximações sucessivas, simultâneas e caóticas (mas sempre desesperadas) o encontro com essa palavra, fracassou: o sujeito que precisava absolutamente dessa multiplicação para imaginar a possibilidade de atingir (ou tocar) a unidade, para se apagar no abismo de um nada onde vingava a linguagem dos pássaros, para tocar o outro que lhe permitiria ser ele mesmo, esse sujeito falha em todas as frentes e fica, de súbito, numa infinita consistência perante o sistema que é, agora, plenamente, a sua própria imagem.

Todo o sistema de escolhas se revela como a partilha entre a imagem no espelho e a imagem que o olhar que vem do espelho constitui. O sujeito sai, pois, fortalecido; mas isso significa, paradoxalmente, o cúmulo da fraqueza. O momento de todos o mais terrível. Não há já definições possíveis: «sou um lobo solitário» torna-se a metáfora por excelência de uma intrínseca fragilidade, de uma infinita tristeza.

A escrita não foi um caminho de salvação mas de condenação adicional. O que resta é, pois, precisamente, deixar de escrever, dar a palavra a Tom, experimentar um caminho mais simples (aparentemente) do que aquele trilhado pelas próprias imagens. Romper o sistema no seu ponto mais elementar, mais óbvio. Abandonar-se à proliferação de imagens, deixar que elas existam sem qualquer espécie de objectivos. Render-se perante uma escrita que se escreve a si mesma. Tudo é como é (eis a nova ontologia de Ana Teresa Pereira presente nestes textos) e o rosto do *cow-boy* é, evidentemente, talhado à faca. Esse rosto que é a imagem mais verdadeira destes dois livros de Ana Teresa Pereira.

Poder-se-ia, naturalmente, falar do prazer simples de contar histórias; dos mitos do policial e do *western*, dos filmes série b e ou da série negra; da fascinação de Ana Teresa por tudo isso. Poder-se-ia ligar estes textos ao modo como a autora se perde, muitas vezes, na narração das histórias que a fascinam, mas seria demasiado simples optar por essa visão das coisas. Seria esquecer, abdicar do trabalho de compreensão. Porquê esse fascínio? Porque, como todo o grande autor, Ana Teresa convoca todos os livros, todos os filmes, todas as imagens para a sua própria obra. Por isso podemos falar de sistema, como podemos falar de vórtice. Senão ficamos definitivamente de fora. Permanecemos meros espectadores e a tragédia transforma-se em drama ou mesmo em melodrama.

E no entanto sentimos, através de uma convocação destes meios de compreensão, de aproximação, uma espécie de fracasso sistemático. Como se algo de que procuramos aproximar-nos nos escapa quanto mais próximo dele estamos. Será isso um erro que começa com o início da própria análise. Como se algo de essencial se perdesse em cada passo que é dado, em cada momento de iluminação interpretativa.

É, pois, muito forte a tentação, sobretudo em relação a estes dois livros, de pôr de lado todas as interpretações. De irmos ao fundo da nossa memória, ao tempo dos policiais e dos *westerns*. Sobretudo porque percebemos até que ponto, ao falar dos livros de Ana Teresa sempre dizemos o mesmo. Usando, porém, às vezes, outras palavras, recorrendo a outros exemplos, mas permanecendo nessa repetição que nada acrescenta ao já dito. Tocamos o limiar de uma não compreensão imanente ao próprio trabalho de compreensão. Não faltará quem pense estes livros como o prazer simples de contar uma história, de retomar uma certa ingenuidade narrativa que teve o seu tempo e o seu lugar (mesmo na nossa memória) e de que a capa de *O Vale dos Malditos* se faz eco.

Mas como quebrar o círculo? Eis como o nosso problema de leitor se aproxima do problema da autora. Será preciso inventar uma exterioridade. Quebrar o sistema da multiplicação, da repetição, da identificação. Será preciso aprender a ler, simultaneamente antes e depois da escrita de Ana Teresa e colocar a própria escrita sob o signo do sem razão mais inevitável. Será preciso erguer um mundo simultaneamente igual e diferente do de Ana Teresa Pereira, um sistema que, paradoxalmente, emergisse das brechas, das fracturas, do imperceptível. Algum dia alguém poderá fazê-lo? Será preciso, talvez, situarmo-nos do outro lado do espelho, do outro lado da imagem e iniciar o processo inverso ao da autora: matar o objecto.

Se é certo que todos os textos de Ana Teresa Pereira são autobiográficos (ela o diz e é preciso, neste caso, acreditar), trata-se de uma biografia que é, simultaneamente, paralela à vida e condicionadora dela. Como viver fora da «sua biografia», eis a questão exaustivamente formulada em termos práticos, exaustivamente ensaiada nos livros de Ana Teresa. Cada livro, cada imagem, cada palavra é, ao mesmo tempo, a tentativa trágica de sair da biografia e a construção de mais uma pedra nessa biografia. A escrita como ilusão de libertação, como libertação momentânea e como condenação, como trabalho infinitamente repetido, infinitamente reeniciado, interminável. Este diálogo entre a escrita e a biografia vai produzindo novos momentos biográfico-romanesco onde se concentra de modo cada vez mais intenso, a imagem da ausência de saída. Nada existe para além desta relação primordial entre a biografia e a escrita. As próprias tentativas de furar esta unidade maldita são hipóteses meramente interiores.

É por isso que há um momento em que a repetição, tornada identitária (numa espécie de anti-deleuzismo radical) começa a ser assegurada não já por Ana Teresa Pereira, mas por Tom. Ensaia-se, assim, uma espécie de pausa, de descanso da enunciação. Que seja apenas Tom a assegurar a continuidade do que é imparável. Mas sem o esforço adicional da enunciação. Quase um intervalo lúdico onde os mitos parecem tornar-se mais simples, mais directos. Onde o autor pode (imagina poder, sabendo que não pode) afastar-se ligeiramente.

Ao mesmo tempo, os romances enunciativos parecem poder tornar-se uma espécie de comentário a este texto de Tom, encenando-se, simultaneamente, é claro, um distanciamento que tanto pode significar a exaustão da enunciação, a confrontação final (como, precisamente, numa história de *cow-boys*) como a proximidade maior da imagem, uma proximidade nunca antes alcançada, precisamente porque, de permeio, existia a enunciação, as hipóteses que iam sendo enunciadas.

O que assim se esboça é a alternativa entre uma radicalização da estratégia e uma espécie de apaziguamento - ainda que momentâneo.

A alternativa entre uma simplificação e uma complexificação a tal ponto elaborada que parece negar-se a si mesma é o que mais marca a relativa especificidade destes livros. Falta, apenas saber se esta alternativa é apenas uma sensação que nasce no espírito do leitor ou se, pelo contrário, é ainda algo de interno ao sistema Ana Teresa Pereira. Se a alternativa é do leitor comum ou do leitor privilegiado que é Ana Teresa Pereira.