

Título	As Faces do Centro. Sobre Ana Teresa Pereira, <i>O Rosto de Deus</i> , Relógio D'Água, Lisboa, 1999
Autor	Rui Magalhães
Keywords	Ana Teresa Pereira Literatura Portuguesa Contemporânea
Origem	Publicado originalmente em <i>Ciberkiosk</i> , nº 5, Julho de 1999
Referência	http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_Rosto.pdf

I - O tempo

A obra de Ana Teresa Pereira esboça sistemática e compulsivamente, a realidade de um movimento em absoluto inevitável; um movimento cujas características essenciais são a invisibilidade dos seus traços ou a sua situacionação num espaço de memória que apenas emerge como suspeita, como indício, mas que é permanentemente afectado de uma carga asfixiante.

É no interior dessa asfíxia que a maior e mais natural plenitude e a mais negra tragédia se configuram como modos intrínsecos e inevitáveis de ser a relação ou, pelo menos, a visão do outro. Desse outro que é, simultaneamente, o outro do eu e a negação do eu. Eis porque o diabólico é, ao mesmo tempo, a tentação constante e o facto decisivo. Tentação e facto sobrepõem-se numa ontologia que, dramaticamente, desconhece (ou não pode admitir) nenhum tipo de transcendência, mas apenas aquela falsa transcendência que está inscrita no corpo dos personagens desde o princípio do tempo, desde a sua pura possibilidade de existência e que não é mais do que uma figura da unidade primordial, postulada e vivida até à exaustão.

Os personagens não existem num mundo seu mas sempre num mundo outro, nessa exterioridade ctónica, ou no trânsito, na passagem lenta mas inexorável de uma ilusão de realidade a um outro espaço cujos contornos ontológicos são sempre marcados pela ambiguidade mais profunda.

A escrita de Ana Teresa Pereira é a infinita e asfixiante repetição dessa ambiguidade.

Esta repetição dá-se à custa de deslocamentos ínfimos, quase imperceptíveis. Como uma aproximação infinitamente diferida que sempre que estivesse prestes a tocar o seu destino este se deslocasse infinitesimalmente. Neste sentido, cada livro ou cada partícula de livro é, simultaneamente, uma experiência única e a repetição intensiva de um gesto imemorial. Como os personagens, aliás; os mesmos nomes, as mesmas características físicas e psicológicas, as mesmas situações e, no entanto, uma total impossibilidade de sobreposição.

É, talvez, por isso que o tempo é tão importante na obra de Ana Teresa Pereira. É, exactamente, o que acontece, visivelmente, no primeiro texto de *O Rosto de Deus* e, menos visivelmente, mas não menos essencialmente, no segundo.

Na primeira história, intitulada “A Rainha dos Infernos”, Tom é alguém que, simplesmente, desaparece sem deixar rasto (p. 29) depois de ter vivido nos Estados Unidos e se ter tornado relativamente conhecido como pintor; esse desaparecimento corresponde à sua entrada no espaço da narrativa, tornando-se, de alguma forma, o personagem de si mesmo. Após o tempo de visibilidade, Tom entra no tempo que é verdadeiramente o seu, o tempo do isolamento na sua casa das montanhas, na retomada da história antiga que se vai perpetuar em cada ano, do Outono à Primavera.

No segundo texto, que dá o nome ao livro, é também o tempo que pauta o desenvolvimento interno da narrativa. O tempo do crescimento das gémeas e de Paulo, o tempo da exclusão dos três em relação aos colegas, o tempo invisível da espera de Tom, o tempo da absorção de Paulo pelo trio “infernal”; o tempo da sua exclusão; o tempo não narrado, mas constantemente presente, da aprendizagem de Paulo (“tens tanto que aprender...” p. 176); o tempo de espera do regresso de Tom e mesmo o tempo que Marisa e Patrícia vão demorar a atravessar a rua até chegar à casa ocupada (“habitada” seria impróprio) por Paulo, cena que encerra o livro, e mesmo o tempo da gravidez que, sob múltiplas formas, atravessa todo o livro. Talvez mesmo que este último possa ser intuído como o paradigma do tempo. Atentemos no início do texto, nessa impossibilidade de nascer que é o símbolo da impossibilidade de entrar, de se submeter, ao mundo dito real onde o eu é substancial e isolado, pelo encerramento, pela dependência absoluta em relação ao espaço original.

Este tempo é sempre circular. O círculo não é, no entanto, aqui, símbolo de perfeição mas de condenação. Porque todos os personagens estão condenados. Todas as hesitações, todas as decisões, todas as escolhas são apenas modos de iludir (ou tentar iludir) o tempo. De afastar ou de aproximar, provisoriamente, uma imagem inapagável que trabalha em profundidade.

Tom é um escritor pouco conhecido: «publicara cinco livros, três de poemas e dois de contos. Alguns dos livros tinham também desenhos...» (p. 100). Notemos a omnipresença da imagem. Tom é, também aqui, um personagem misterioso, como misteriosos são os seus livros, feitos de «parágrafos breves, frases curtas, como se o que importasse não fossem as frases mas as palavras, como se cada palavra tivesse atrás de si uma infinidade de sentidos, ou talvez um só, mas inalcançável, como se fossem palavras... (p. 102).

É ele o elemento desencadeador de um vórtice que apanhará as gémeas (desde sempre o esperando) e Paulo, o elemento formalmente exterior, duplamente ligado, todavia, às profundezas por via da sua ligação às gémeas e dos seus próprios sonhos. Paulo é, talvez, o elemento essencial nesta história porque é nele que se reflecte, verdadeiramente, o trajecto que leva do aparente mundo real ao “outro lado”. É, em certo sentido, o *guia* da narrativa e da viagem. Paulo efectua - sem propriamente o desejar - a passagem do amor, de um amor aparentemente *normal*, de um amor feito de imagens aparentemente comuns (amar, casar...) a um mundo que exclui - por insignificantes - todas essas imagens. Nesse outro mundo, Paulo torna-se uma peça de um sistema que vive por si mesmo, na fronteira entre a imagem obsessiva e a impossibilidade.

O terror de Paulo quando, no final do texto, vê as gémeas atravessando a rua em direcção à sua casa, é o lugar onde tudo, afinal, é dito acerca de Paulo e do mundo: a impossibilidade de permanecer deste lado como a de passar, decididamente, para o outro, a não ser pela morte. Paulo aguarda, assim, o destino que lhe estava traçado desde o encontro com as gémeas, desde a sua entrada na história. Temos aqui um equivalente do início do livro, da impossibilidade de nascer aí narrada:

“A noite passada sonhei que estava grávida.

Tinham de operar, de cortar, porque as asas do bebé estavam ligadas às minhas entranhas.

O bebé não podia nascer, continuava dentro de mim, as asas ligadas à minha carne” (p. 13).

Esta impossibilidade de nascer ou a terrificante espera da morte constituem as formas essenciais da impossibilidade do espaço. O espaço é apenas um efeito do tempo porque a força da imagem, da percepção sensível é demasiado grande para não ocupar o lugar central; mas exactamente pelas mesmas razões, incapaz de encontrar *o seu lugar*. Não nos iludamos, pois: a montanha, a casa isolada só existem na medida em que são traços de um tempo outro, invisível, apenas suspeitado na sucessão das estações do ano que, por assim dizer, dividem os espaços de existência dos personagens.

É de um mundo de traços, de sinais que sempre aqui se trata. As coisas têm a espessura da memória, mas de uma memória apenas suspeitada. Essa suspeita é, simultaneamente, a fonte do medo e a única energia que move os personagens. Não esqueçamos que os personagens são eles mesmos personagens de uma outra história. Por isso, todos eles, de uma ou de outra forma, escrevem ou pintam, *se* escrevem ou *se* pintam incessantemente, exaustivamente. A escrita é o meio de realizar a busca mas também, exactamente porque os personagens são personagens e não seres livres, porque dependem da memória e vivem no tempo circular da espera e da fuga, do amor e da tortura, a escrita é um meio de resistir à loucura (cf. p. 17). A escrita é um meio de se agarrar, pela materialidade das palavras, a uma materialidade que se sabe ilusória mas que é o último reduto da continuação da busca, a única possibilidade de suportar a intensidade do face a face com o centro. Como se a passagem definitiva para o outro lado, a imersão regressiva na unidade - afinal o mais intensamente buscado - fosse, ao mesmo tempo, algo de totalmente insuportável e de absolutamente irrecuperável.

Tal como nos livros anteriores, *O Rosto de Deus* arrasta-nos para um mundo onde o amor é inexistente e impossível. Toda a obra da autora é a tentativa de sobrevivência a um mundo sem amor onde os personagens cumprem tarefas pré-determinadas. Como, por exemplo, submeter a essa teia de pré-determinação todos aqueles que não fazem parte da “paisagem” do mundo. Todos aqueles para quem as palavras possuem um segredo. Como Paulo. Todos aqueles que amam os livros e ambicionam escrever. Como Paulo. Existe, assim, uma outra fractura para além daquela, mais óbvia, entre os que procuram e os que não procuram. Uma fractura bem mais significativa que acontece entre modos de procura.

II - Face a face

«Na nossa vida encontramos pessoas especiais que não têm nada a ver com os outros. Podem meter medo a princípio, mas se nos ligarmos a elas, será para sempre» (p. 89).

“Para sempre” e “desde sempre” são os limites, dir-se-ia, ontológicos em que ocorrem ou vão ocorrendo os múltiplos percursos de aproximação, de absorção, de reconhecimento e de mistério que constituem a matéria deste livro. É entre um espaço, a um tempo, excessivamente material e excessivamente ideal que se perfila o horizonte de todos os desejos, o fantasma de todas as buscas, as figuras do essencial. Tudo se passa entre a memória (a imagem da memória) e a imagem íntima, inexprimível que constitui a matéria de que é feito o lado interior da pele, os ossos e a alma dos personagens.

Entre estes limites, o medo reina.

O Rosto de Deus é, no essencial, a história desse medo, das transformações que vai sofrendo através de um processo de absorção - onde encontramos a ambivalência da felicidade e do desconforto - até ao fechar do círculo onde de novo se torna puro medo. Mas esse espaço é também o dos modos que pode assumir o “para sempre” enunciado na passagem acima citada. Quem efectua esta enunciação é um personagem (aparentemente) exterior ao desenrolar da história: o pai de Paulo. E não é insignificativo quem a efectua. Afinal, qualquer dos personagens a poderia efectuar; mas, ainda que as palavras fossem exactamente as mesmas, o seu eco seria um tudo nada mais cavo, a sua auréola um pouco mais negra se saísse da boca, por exemplo, de Marisa, de Patrícia ou de Tom. Esta imperceptível diferença que legitimamente podemos encenar, coloca-nos perante o mistério central da obra de Ana Teresa Pereira: a obsessão do centro, do essencial e o seu tantas vezes repetido carácter diabólico. Se em textos anteriores podíamos encarar esta natureza diabólica como uma *característica*, fundamental, sem dúvida, mas paralela a outras formas de problematização, em *O Rosto de Deus*, não mais podemos - exactamente como o faz a autora - deixar de olhar de frente esta questão.

Mas seria demasiadamente simples ver nos textos de Ana Teresa Pereira - e muito particularmente nos que integram este livro - um reflexo do eterno conflito entre o bem e o mal, entre o diurno e o nocturno, entre o superficial e o essencial. É, precisamente, neste

aspecto que *O Rosto de Deus* constitui uma espécie de condensação e de concentração absolutas. Diferentemente do que acontecia em textos anteriores, não existem aqui personagens exteriores ao núcleo duro que constitui a alma da narrativa. Não há personagens “do mundo”. O conflito entre o real e o essencial dá-se, agora, por inteiro, no espaço do essencial. Mas este movimento implica a clarificação do processo de multiplicação das visões do essencial que passa a ser objecto de perspectivas distintas. O real subsiste apenas como cenário onde acontece o que mais importa. Em *O Rosto de Deus*, nem as gémeas, nem Tom, nem Paulo estão “de fora”. O dentro pode ser diferente para uns e para outros, mas é sempre num dentro que os personagens respiram. Neste livro não há, pois, nenhuma espécie de ponto fuga; todas as possibilidades de comparação foram remetidas ou deslocadas para visões alternativas.

Todas as ligações ao mundo real, ao comum, que eram asseguradas em livros anteriores por determinado tipo de personagens que representavam os valores desse mundo, diluem-se por completo. Todas as personagens efectivas encontram-se, agora, no traço da história, seja no presente, seja no passado (como acontece com a mãe da personagem central, sem nome, da primeira história).

O Rosto de Deus é, assim, a narrativa de uma impossibilidade vista sob múltiplas perspectivas. Não difere, neste sentido, de outros textos anteriores de Ana Teresa Pereira, mas torna um pouco mais claro o núcleo central do que podemos indistintamente chamar as obsessões da autora ou a sua ontologia fundamental. O próprio título indicia esta aproximação - narrativa, pelo menos - do centro. O que aqui nos é sugerido não é já um percurso, uma transformação, um traço de medo e de atracção, mas o próprio face a face com o centro. Um face a face, inevitavelmente diferido: a face de Deus é a visão do centro na única forma possível de ser ainda apreendida e, de alguma forma transmitida: a imagem, a efabulação. A segunda das duas histórias que compõem o livro é, no essencial, a narração dessa visão - na simultaneidade do simultâneo e do diferido - de uma visão aparentemente desde o exterior (a de Paulo) e de uma visão desde o interior (a das gémeas Marisa e Patrícia).

III - Os rostos de Deus

Mas o que é o essencial? O que é o centro, o que é o rosto de Deus? Que coisa é essa pela aproximação da qual é preciso pagar um preço tão alto, o preço da morte e da destruição? O que é que, desesperadamente, estes personagens buscam num movimento tantas vezes insensato, tantas vezes absurdo, mas sempre compulsivo? Buscam ultrapassar o sentimento de não pertença, de separação, através da tentativa de reencontro com a memória esquecida de uma unidade primordial, o dom de falar a linguagem dos pássaros.

Tudo começa, pois, na sensação de diferença. Nomeadamente na primeira história, entre a personagem feminina e os seus pais: “Eles eram perfeitos os dois, tão semelhantes, e tinham tudo para ser felizes - a beleza física, uma bela casa, carreiras bem sucedidas - e no entanto ela sempre me parecia tão triste ... (p. 22). Daí a estranheza da rapariga: "Eu achava estranho ter nascido daqueles seres (...) Além disso, não me parecia com eles em nada (...)" (p. 22).

Ver-se-á, no entanto, no decorrer da narrativa, até que ponto este cenário é parcial ou aparente, até que ponto a tristeza da mãe é explicada por uma incursão, passada, no *outro lado*, nesse lado que a filha vai, também ela, percorrer. O real, mesmo enquanto cenário, adquire, assim, um valor exemplar: a tristeza e o terror coincidem e coabitam com as condições de felicidade quando se perdeu, se esqueceu ou se recalçou o caminho para o essencial. Mas esse esquecimento é, simplesmente, inevitável. Por isso as únicas hipóteses são a morte ou a fractura do tempo: a rapariga da primeira história que viverá com Tom uma parte do ano e, na segunda história, a chegada e o desaparecimento de Tom.

Mas existe uma outra perspectiva, a de Paulo que não representa a mera aceitação do mundo real e que, no entanto, vai ser atraído para a teia das gémeas e de Tom; e já bem no seu interior, a sua visão do mundo é enunciada como singularmente limitada. Veja-se este pequeno diálogo entre Marisa e Paulo:

“- Se atingirmos a unidade é possível parar o mundo.

- Eu só quero ter-te comigo. Tu, os dias e as noites, a casa e o jardim, os livros e as flores.

- Mas há outras realidades, todas as realidades” (p. 140)

Perante o amor de Paulo, Marisa mostra-lhe que isso é muito pouco, que existe uma outra realidade, todas as realidades. E assim, o caminho de Paulo é banalizado. E todavia, é de um autêntico paradoxo que aqui se trata: o paradoxo constituído pela leitura plural (“todas as

realidades”) da unidade. Paradoxo eminentemente diabólico que transforma Paulo num instrumento dos desígnios do fantasma da unidade.

É talvez neste ponto que mais se manifesta o carácter eminentemente trágico dos personagens. A nostalgia da unidade e a simultânea recusa de simbolização (isto é: de aceitação do real) recalca a saída apelando a uma realidade mais ampla que, afinal, se revela sempre asfixia e fechamento. Porque estes personagens, se recusam a entrada no real, recusam, simultaneamente, a saída do real, trocando essa saída pelo destino que as suga para o centro imaginado. O centro, o essencial para as gémeas é a imagem nostálgica e paralisante da unidade. Por isso o medo da loucura é uma presença constante: escreve-se para evitar a loucura. Mas esta loucura é vista, simultaneamente, como a aceitação da unidade, a passagem definitiva para “o outro lado”. Além de trágicos, os personagens de Ana Teresa Pereira são também dramáticos. Incapazes de olhar a pluralidade, incapazes de olhar este lado como real, são incapazes de achar uma saída e por isso a história existe. Daí a recusa do amor, a negação do sonho de Paulo. Porque o que acontece entre Patrícia, Marisa e Tom não é da ordem do amor mas simplesmente do destino. O essencial confunde-se com a unidade estática, com as águas paradas que tantas vezes afloram os textos da autora. Do que se trata entre Tom, Marisa, Patrícia (e também Paulo, na medida em que é absorvido por este triângulo) é de um combate de morte entre o que resulta da dominação absoluta da imagem da unidade, do apelo atávico da unidade e o caminho do encontro. Porque entre as gémeas e Tom o que se dá não é um encontro, não é um acontecimento, mas o inevitável de um destino: Tom promove a unidade das gémeas («Nele somos uma só» - p. 139), isto é, a unidade final de algo que estava desde o início desligado do mundo mas que ainda não havia encontrado a sua *passagem* para a unidade essencial.

A nostalgia da unidade implica a asfixia de qualquer acontecimento. A atracção do mágico é a negação do encontro no qual poderia emergir a autêntica magia, não nostálgica, não asfixiante. Os personagens só têm olhos para a sua interioridade. Para os seus fantasmas. Tom é, claramente, um duplo, uma emanção do eu incapaz de ver. A história é a do caminho para uma prisão que é uma escolha plenamente assumida, apesar de não existir nenhuma outra possibilidade.

Há aqui, por conseguinte, o primado da identidade. O medo, o pânico do outro lado, o pavor do essencial e a confusão entre o essencial e o ancestral. A repetição e os duplos são o índice da incapacidade de reconhecer a multiplicidade.

Pode-se escrever a partir do medo ou pode-se esperar vencer os medos infantis para então começar a escrever (posições respectivas de Tom e de Paulo). Mas a escrita, enquanto tal, está sempre um passo aquém ou além dessas atitudes. Por isso os contos (ou os quadros) podem ser a última defesa quando não se admite verdadeiramente a pluralidade, quando se não aprendeu a viver saltando entre mundos (quando se desconhece a arte nietzschiana da dança). Sobretudo quando esses mundos estão de tal maneira polarizados que se tornam únicos e essa unicidade asfixiante. Mas se não há nunca lugar para a pluralidade, não o há também, paradoxalmente, para a identidade porque o indivíduo é sempre o espaço de cruzamento de um número infinito de sombras provenientes do fundo do tempo.

Deste modo, o centro, o essencial, imagem acima de tudo, só pode ser diabólico. Só pode ser uma visão *desde o lado de cá*. Imagem obsessiva, imagem apenas. Imagem que tudo move.

Estamos, assim, uma vez mais, perante um percurso iniciático (que vem desde o primeiro livro de Ana Teresa Pereira), de um movimento do exterior para o interior, do visível para o invisível, do real aparente para o real essencial. Simplesmente, agora, o início é mais claramente interior ao seu fim.

A repetição, a compulsão à escrita, o círculo do tempo, as infinitas variações da estrutura do duplo, tudo isso nada mais é do que a incrível violência em que a vida, a resistência à vida e a paixão da vida, se condensam na ambivalência do Rosto de Deus, isto é, da atracção e repulsão simultâneas da visão do próprio rosto inevitavelmente mediada pelas imagens de uma memória ancestral, simultaneamente anteriores e posteriores ao bem e a mal, mas nunca coincidentes com essa partilha.

O Rosto de Deus é, desde o título, um dos mais belos livros de Ana Teresa Pereira. Mas é também, provavelmente, aquele em que, de uma forma mais categórica, o romance inclui nos seus mais recônditos meandros, um autêntico tratado de ontologia. Isso não é, em si mesmo, nem bom nem mau: é Ana Teresa Pereira no seu máximo e mais negro esplendor.