

AS PERSONAGENS DE ANA TERESA PEREIRA:
CIRCULARIDADE, ENIGMA, SEGREDO

ANA TERESA PEREIRA'S *AS PERSONAGES*:
CIRCULARITY, ENIGMA, SECRET

Ana Rita Sousa

INSTITUTO COMÔES | Ciudad de México, México

Contacto: anaritasousareissilva@gmail.com

Resumen

Este artículo pretende contribuir a los estudios sobre la escritora portuguesa Ana Teresa Pereira, buscando agregar a las reflexiones ya conocidas sobre su obra un estudio sobre algunos procedimientos narrativos que ayudan a aclarar la producción del efecto enigmático de que respira cada uno de sus libros. El artículo empieza por discutir la pertinencia de esta obra en el contexto de la literatura portuguesa, en contraste con la evidente ausencia de atención mediática e incluso académica que la misma viene sufriendo. En este campo, se busca recoger el esencial de la crítica especializada de forma a relacionar las dificultades intrínsecas de la lectura de esta obra con su recepción, convocando las reflexiones aportadas por Rui Magalhães, Fernando Guerreiro, Duarte Pinheiro y Amândio Reis. En seguida, se intenta destacar algunas ideas fundamentales heredadas de géneros literarios relativamente poco frecuentados en la literatura portuguesa —la narrativa policial y la narrativa fantástica— utilizando para el efecto el marco teórico introducido por Jorge Luis Borges y Tzvetan Todorov, respectivamente. En una tercera etapa, se realiza un análisis de *As personagens* (1990), segundo libro de la autora, partiendo de la perspectiva pigliana sobre el cuento y la novela. Por último, se demuestra que la ficción de Ana Teresa Perei-

Abstract

This article intends to contribute to the study of Portuguese writer Ana Teresa Pereira, seeking to add to the already known readings of her work a study of some narrative procedures that help to clarify the production of the enigmatic effect that emanates from each of her books. The article begins by discussing the relevance of this work in the context of Portuguese literature, contrasting it with the evident lack of media and even academic attention that it has suffered. In this context, we seek to gather the essentials of specialized criticism in order to relate the intrinsic difficulties of reading this work with its reception, calling readings by Rui Magalhães, Fernando Guerreiro, Duarte Pinheiro, and Amândio Reis. In a second moment, we try to highlight some fundamental ideas inherited from understudied literary genres in Portuguese literature —detective fiction and fantasy—using, for this purpose, the reflections of Jorge Luis Borges and Tzvetan Todorov, respectively. In a third moment, we present an analysis of *As personagens* (1990), Pereira's second book, considering it from the Piglian perspective on short stories and novels. Finally, it is shown that Ana Teresa Pereira's poetics can be understood, in her labyrinthine obsession, as programmatic in the sense that, in addition to her most highlighted themes

ra puede ser comprendida, en su obsesión laberíntica, como programática una vez que, además de sus temas más subrayados —la (im)posibilidad de la representación, el fantasma de la identidad, la angustia del confronto— es posible entender en sus textos una preocupación y reflexión profundas sobre la composición de un texto y de un libro.

—the (im)possibility of representation, the ghost of identity, the anguish of confrontation—it is possible to understand a deep concern and reflection on the composition of a text and a book.

Palabras clave: Ana Teresa Pereira; personaje; escritura; representación; remisión; literatura portuguesa

Keywords: Ana Teresa Pereira; character; writing; representation; remission; Portuguese literature

Um mistério chamado Ana Teresa Pereira

De perfil discreto e afastado dos holofotes literários, Ana Teresa Pereira (Funchal, 1958) tem construído, dentro da literatura portuguesa, um percurso singular, coerente e fantasmático. Este último qualificativo tem dupla conotação: por um lado refere-se ao universo temático da autora, onde somos sempre confrontados com infinitas sombras, cópias de cópias, fantasmas e espectros; e, por outro, como já se fez alusão, pela própria relação desta obra peculiar com as suas congéneres contemporâneas. Ana Teresa Pereira está sempre ali, publicando quase um livro por ano, conquistando os três galardões literários mais importantes em Portugal —Prémio PEN Club Português, Grande Prémio APE e Prémio Oceanos— e, no entanto, parece sempre fugidia, os livros dificilmente aparecem em livrarias, a sua imagem é pouco conhecida, e não me lembro, até ao momento, de ter ouvido alguma vez falar de uma apresentação pública de um livro seu.

A autora estreou-se em 1989, com *Matar a Imagem*, com o qual ganhou o Prémio Caminho de Romance Policial. No ano seguinte, *As Personagens* recebe o Prémio Revelação em Ficção Portuguesa atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores (APE). Em 2004, *Se nos encontrarmos de novo* vence o Prémio PEN Club Português. Com *A neve* (2006) é-lhe atribuído o Prémio Edmundo de Bettencourt nesse mesmo ano e o Prémio Máxima de Literatura em 2007. Finalmente, em 2012, *O Lago* ganha o Grande Prémio de Romance da APE e, em 2017, *Karen* vence o Prémio Oceanos, no qual a autora já tinha sido finalista algumas vezes. Até hoje, Ana Teresa

Pereira conta 40 livros publicados.¹ Desde as primeiras publicações, a autora contou sempre com a admiração de uma certa crítica especializada, de nomes importantes como Eduardo Prado Coelho, Rui Magalhães, Maria Teresa Horta ou Fernando Guerreiro. No entanto, para o grande público parece ser uma autora sempre por descobrir, cujo hermetismo da obra e, talvez uma certa associação ao romance policial, podem ter contribuído para afastar.

A obra pereiriana constituiu-se maioritariamente por novelas e contos,² onde cada livro possui mais de que um texto, cujo conteúdo, sendo autónomo, se relaciona por reflexos, brilhos e iluminações com os outros textos do volume. Neste sentido, é uma autora na qual podemos falar de circularidade uma vez que, muitas vezes, as divisões formais do texto autorizam uma leitura como contos e, uma outra, como capítulos de uma ficção maior. As sombras, os labirintos, as livrarias, e um imenso nevoeiro atravessam todos os livros, associados, quase sempre, a elementos próprios do romance gótico: estátuas, vampiros, monstros, anjos, fantasmas. A originalidade, no entanto, não reside tanto nos elementos —afastados do campo semântico mais tradicional da literatura portuguesa— mas na forma como os mesmos se conjugam em constantes e eternos simulacros que interrogam a realidade como se ela própria fosse um fantasma. Para Rui Magalhães (1999), autor do primeiro ensaio longo sobre esta obra, a problemática da autora está para lá da representação:

para compreender os livros de Ana Teresa Pereira é necessário ir além deles mesmos, ir além da representação que, em cada momento, somos tentados a construir: ler Ana Teresa Pereira é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta onde mesmo o confronto com os nossos próprios fantasmas é ainda uma forma de representação, de desistência, de não compreensão. (9)

Ou seja, muito mais do que metafóricos sobre um possível significado oculto da existência, os livros de Ana Teresa Pereira adiam esse potencial significado, problematizando o que vem ainda antes: a própria possibilidade de representar. Continuamente,

1 A série juvenil das cinco “casas”, publicada entre 1991 e 1992 pela Editorial Caminho, encontra-se reunida num só volume, através da reedição que a Relógio D’Água tem vindo a realizar da obra de Ana Teresa Pereira, com o título *A casa das sombras e outras histórias* (2015).

2 Os livros *O Ponto de Vista dos Demónios* (2002) e *O sentido da neve* (2005) reúnem textos cujo género oscila entre o conto, a crónica e a crítica, publicados inicialmente no jornal Público. *As velas da noite* (2014) inclui, além dos seis contos, uma peça teatral “Harbinger”

de livro para livro, e mesmo dentro deles, cada história produz uma outra que por sua vez a engole, reproduzindo outra história, versão moderna das mil e uma noites mas já sem Sherazade a bordo. Os espelhos, os duplos, os livros que se abrem na página que está a ser narrada quando aparecem, as casas fantasmagóricas, todos contribuem para a criação de fantasmas profundamente originais, no sentido primeiro do termo, relativo a origem. Isto mesmo assinala Fernando Guerreiro (2008), o texto:

repete, reproduz a criação, que *funda* a realidade. / Produz o *fantasma* que se encontra na sua origem e de que o real não é mais do que a cobertura, o cenário ou a paisagem imaginados (trazidos por imagens) que assinalam o lugar onde o real (a violência da entra nele) aconteceu, permitindo assim que, pesa sua revisitação, se retome a interrogação sobre o segredo (o mistério) do início. / E isto por a “arte” (chamemos-lhe assim) é criação, produção de *real*. (214)

Esta leitura com ecos teológicos, que se inspira, sobretudo em livros como *O Rosto de Deus* (1999) e *O Verão selvagem dos teus olhos* (2008), aponta, na esteira do que sugere Rui Magalhães, para as possibilidades da arte, não como *mimesis* mais ou menos obediente à realidade, mas antes como constante produtora de mundos. Também neste sentido caminha Duarte Pinheiro (2010) na sua tese de doutoramento, *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*,³ retomando a ideia do labirinto para discorrer sobre identidade e solidão:

essa obsessão e recorrência em Ana Teresa Pereira vai ao encontro daquilo que as suas personagens enunciam: há mais realidades nas sombras do que propriamente nas luzes (metáfora de mundo convencional) e o conhecimento dessa realidade implica o regresso ou a reminiscência de um mundo antigo, onde a ordem e a inteireza das coisas reinavam. (299)

Mais recentemente, Amândio Reis (2016) regressa à noção de representação, deixando atrás o fulgor filosófico que inspirava Rui Magalhães, para debruçar-se sobre o pendor de “auto-dramatização” do texto de Ana Teresa Pereira. Em *O Livro encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira* (2016), este crítico demonstra o

3 Esta tese foi publicada em livro, com o mesmo título, em 2010, pela editora Fonte de Palavra. Infelizmente, não foi possível aceder ao mesmo, pelo que se recorreu à tese disponível no repositório da Universidade Fernando Pessoa.

“processo auto-reflexivo em que a o texto performatiza a sua própria natureza” (Reis, 2016: 22).

Antes de avançar, sublinhe-se que a recepção desta obra, apesar de constantemente recenseada nos jornais por Eduardo Prado Coelho, demora ainda na produção de reflexões que se debrucem sobre a totalidade da obra.

Entre o policial e o fantástico?

A pergunta não é meramente retórica, apesar de a resposta ser afirmativa. No entanto, convém destacar que traços de cada um dos géneros se entendem como constituintes da narrativa pereiriana, para evitar cair em *clichés* associados a esta prática. Estes são tanto mais sintomáticos quanto afastados, tradicionalmente, da literatura portuguesa, salvo por esporádicas exceções que, como todas as exceções, confirmam a regra.

Parece-me inegável que parte dos procedimentos narrativos de Ana Teresa Pereira provêm da literatura policial, desde os primeiros livros, publicados pela Caminho na sua “Série Policial”, até obras mais recentes como *Karen* (2020) ou *Os Perseguidores* (2020). Ditos procedimentos vão muito além da sugestão ou alusão a potenciais crimes —sobretudo, desapareições— ou com a suspeita reiteração de certos pormenores —roupa, quadros, flores— numa descrição que ao longo dos anos se foi aproximando mais às técnicas do cinema clássico de Alfred Hitchcock, Joseph L. Mankiewicz e Nicholas Ray (Guerreiro, 2008; Reis, 2016). Do género policial, Ana Teresa Pereira aproveita cenários, obras clássicas —de John Dickson Carr e Ellery Queen, passando por William Irish, entre outros⁴—, mas sobretudo uma lógica de indagação que desloca o centro original de Edgar Allan Poe do intelectual para o artístico.

Tantas vezes considerado como um género para-literário ou de ficção puramente lúdica, a literatura policial é ainda hoje mal compreendida e pouco estudada pelo seu carácter supostamente fácil e tendencialmente comercial. Convém, por isso, recordar por que é que se tornou um dos géneros favoritos de Jorge Luis Borges, cujas reflexões ajudam a compreender Ana Teresa Pereira. Numa série de cinco conferên-

4 A este propósito, note-se que a reunião de contos de 2006, leva por título *Histórias Policiais*, e a autora é responsável, entre outros, pela seleção de contos de Arthur Conan Doyle publicada pela Relógio D'Água, *Onze aventuras de Sherlock Holmes* (2006), assim como pelo prefácio ao clássico *O mistério do quarto amarelo* (2009), de Gaston Leoux, vindo a lume na mesma editora.

cias (1979) a convite da Universidade de Belgrano, Borges escolheu o conto policial como um dos temas, ao lado de o “livro”, o “tempo”, a “imortalidade” e Swedenborg. Nessa conferência, Borges (2011) refletia sobre o legado do pai da literatura policial, assinalando duas heranças diretas nas quais pouco pensamos. Em primeiro lugar, além de criar o género policial, Edgar Allan Poe criou, sobretudo, o *leitor* do género policial: um leitor desconfiado, que encontra uma suspeita em cada palavra do texto, o leitor incrédulo e especialmente suspicaz. E a criação deste leitor por Poe, tem, para Borges (2011), um motivo muito claro e hoje pouco recordado: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (Borges, 2011: 237). Os crimes de Poe não se resolvem pela delação nem por induções científicas —na época impossíveis— mas sim como resultado de um raciocínio abstrato que reúne os dados conhecidos e faz uma leitura atenta a pormenores que escapam à maioria dos mortais. É este leitor desconfiado, analítico, metucioso, o leitor *ideal* do género policial —longe, claro está, do leitor atual deste género—. Neste sentido, curiosamente, Ana Teresa Pereira coincide com a melhor tradição do género e, entre ela, com esta vertente intelectual, que tem marcado a literatura portuguesa quando, tão raramente, se aproxima do policial. Basta pensar na obra que funda o género entre nós, *O mistério da estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, que Fernando Pessoa chamava aos seus contos policiais “contos intelectuais”, ou, já na segunda metade do século xx, na obra considerada antecessora do pós-modernismo em Portugal, *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Do intelectualismo de Pessoa, à meta-ficção de José Cardoso Pires, Ana Teresa Pereira pretende aproximar ambos, construindo o que Amândio Reis (2016) denominou como “encenação do livro”, como em seguida se verá.

Já do fantástico, para lá dos famosos lugares-comuns, a escrita de Ana Teresa Pereira⁵ parece reter, sobretudo, a intensidade dessa incerteza de que falava Todorov. No clássico *Introducción a la literatura fantástica* (1970), o crítico búlgaro definia o fantástico como o momento ou duração em que o leitor moderno —muito afastado das crenças sobrenaturais doutros tempos, esquecido já da vizinhança de vampiros, diabos, fantasmas ou outras criaturas superficialmente “não humanas”— tem de de-

5 Ana Cristina Pereira (2015) defende que esta é uma obra que se propõe a estender a noção de fantástico a todos os aspectos do real.

cidir sobre a natureza do fenómeno extraordinário que se lhe apresenta. O fantástico, para Todorov (2016), não reside no acontecimento mas na reação ao mesmo:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (32)

Nesta hesitação sobre a natureza ou a origem do fenómeno constrói-se o fantástico, na habilidade para prolongar e adiar o momento da decisão. No entanto, para Todorov (2016: 38), há uma outra característica que é fundamental: não basta que o leitor hesite sobre o que lê, ou que a personagem hesite sobre o que vê; o fantástico exige uma integração do leitor no universo das personagens. Esta fusão momentânea entre mundos —o textual e o empírico de qualquer leitor—, que depende da intensidade e da dimensão da dúvida que une a ambos, é a pedra de toque do género fantástico na literatura moderna. Por outras palavras, esta incerteza tem de ser mútua e concomitante à personagem do enredo e ao leitor que a segue, a resolução prévia do problema por parte de um deles desfaz o fascínio que alimenta este género.

Nos livros de Ana Teresa Pereira, como se verá, a dúvida instala-se repetidamente sobre a natureza das personagens que se encontram, nas quais os traços são exacerbados a “um processo de irrealização dos personagens —patente na sua magreza, frugalidade alimentar, que os aproxima de vampiros” (Guerreiro, 2008. 220). A descrição é sempre feita em termos de impossível perfeição das mesmas, uma beleza que se intensifica pela simplicidade das roupas, a elegância dos corpos, a exuberância dos cabelos, a juventude que caracteriza sobretudo as mulheres, e, sobretudo, a insólita, repetitiva e exaustiva semelhança entre eles. As personagens de Ana Teresa Pereira começam por hesitar sobre a natureza do outro e acabam, irremediavelmente, por duvidar da sua própria natureza.

O enigma d’*As personagens*

As personagens, publicado em 1990, divide-se em duas partes. Na primeira, que dá título ao livro, encontram-se quatro contos: “As personagens”, “A rua das sombras”, “Os homens invisíveis” e “O jogo”. Começamos por sublinhar a repetição do título

no seu interior, e logo, no interior deste, como num poço semântico onde sempre se pode ver um pouco mais fundo. A segunda parte, “O vampiro e a estátua”, trata-se de uma novela, organizada em quinze capítulos, nos quais um repete o título (capítulo VII), outro reitera um dos títulos dos contos da primeira parte (capítulo XII) e o primeiro e o penúltimo têm o mesmo nome: “O nevoeiro”. Este artigo debruça-se sobre a primeira parte desta obra.

Cada um dos quatro contos da primeira parte tem, claramente, uma existência autónoma. No entanto, como pretendo demonstrar, eles potenciam e programam, também, uma leitura conjunta ou remissiva. No primeiro, encontramos quatro personagens que se encontram numa estalagem por terem sido contratados como atores, sem que nenhum deles saiba quem o contratou ou para quê. O ambiente da história remete imediatamente para a famosa *And Then There Were None* (1939), de Agatha Christie, onde as personagens são misteriosamente convocadas a uma ilha e, noite após noite, vão sendo assassinadas. Esta alusão instala um ambiente de suspeita, primeiro no leitor, e logo em seguida nas próprias personagens que, precisamente, o são num duplo sentido: são personagens do texto e são personagens numa encenação —cujo autor ou propósito desconhecem— que é a intriga central do texto. Recordemos que, etimologicamente, a personagem evolui do latim, e referia-se à máscara através da qual se ouvia o som da voz do ator (Reis, 2019). Repare-se em como, sem entrar diretamente na análise textual, é fácil acumular dobras e remissões de sentido que ocultam o princípio da história.

A história, por sua vez, inicia de maneira a instalar tensão e desconforto desde a primeira página: “Talvez o universo todo tivesse desaparecido e só existisse o nada do outro lado do nevoeiro” (Pereira, 1990: 11). Desde o advérbio de dúvida inicial ao substantivo que a fecha, passando pelo uso do pretérito do conjuntivo, cada elemento contribui para gerar insegurança sobre a realidade descrita. Esta sensação de instabilidade sinestésica intensifica-se à medida que a primeira personagem, Diana, entra na estalagem e conhece Miguel que “podia ter sido a sua versão masculina” (Pereira, 1990: 12). No segundo capítulo desta história (são cinco no total), o medo de Diana —“estranho irreal, como se nunca mais pudesse voltar ao mundo que conhecia, como se estivesse longe, demasiado longe” (Pereira, 1990: 13)—, agrava-se com a chegada de outro casal: Mário e Daniela aparecem como hóspedes mas vêm, como Miguel e Diana, representar um papel que não sabem qual é. No diálogo em que todos se confessam a instabilidade e incerteza da sua própria existência ali, descobre-se que as duas mulheres são, num eventual mundo fora dessa estalagem, atrizes, ao passo que

Miguel é escritor e Mário, músico. Se Miguel era insinuado como duplo de Diana, o novo casal, por sua vez, é sugerido como duplo do primeiro: “O primeiro que lhe chamou a atenção foi que aqueles dois eram extremamente parecidos um com o outro” (Pereira, 1990: 15). Os quatro decidem percorrer a estalagem à procura da solução ao enigma que os junta mas o único que encontram é um espelho com uma porta, onde, do *outro lado do espelho*, tudo é exatamente igual embora “Aquele mundo concomitante tinha algo de horrível [...] Era igual mas fazia medo...” (Pereira, 1990: 20).

Além de muito parecidos —“tinham um rosto comum”—, cada um deles tem uma intuição problemática em relação ao lugar onde se encontram. Miguel nunca acreditou “muito na realidade”, enquanto que Mário é o primeiro a sugerir que são “personagens de uma história”, Daniela pergunta “por que é que vocês entram no jogo, porque é que não se calam? Isto não tem nada a ver com a realidade” (Pereira, 1990: 26). Entretanto, desse outro lado do espelho, onde percorrem o mesmo corredor com os mesmos quartos encontram, porém, uma diferença: no último quarto há uma máquina de escrever e várias folhas que narram exatamente tudo o que sucedeu com eles naquela noite, o que, de forma revertida, volta a insistir no seu estatuto de personagens moldadas por alguém ausente, talvez “um protótipo dos escritores geniais”, como aventura Daniela. Entre espelhos e desdobramentos, deles e da casa, a barreira entre o *outro* lado da história começa a esfumar-se. No último capítulo, Daniela e Mário decidem enfrentar o nevoeiro, abandonando a estalagem, enquanto Miguel e Diana prosseguem num jogo de inventar histórias a que me referirei mais adiante.

No segundo conto, “A rua das sombras”, o leitor é confrontado com um homem, Paul, que sonha transformar-se numa sombra. Não numa sombra qualquer, mas na sombra de “Alguém que tivesse a dimensão da poesia” (Pereira, 1990: 39). Viaja então até uma cidade à beira-mar, encontra um homem com essa dimensão sonhada, e começa a segui-lo, a imitá-lo, a igualá-lo, até que, por fim, o substitui: vive numa casa ao lado, com a mesma decoração, os mesmos livros, ama a mesma mulher e começa a escrever poesia. Quando Paul começa a escrever, ou seja, quando Paul adota em todas as dimensões a vida do homem que persegue, Tom, quando consegue tornar-se numa sombra “perfeita”, a vida de Tom, o homem anterior a ele, desaparece, e o próprio Tom com ela, afogando-se na praia. Paul compreende, por fim, que “Escrever nunca é inocente”, e é ele próprio quem se dirige ao mar para desaparecer, já que:

Quando as palavras vêm cheias de fantasmas, elas metem medo. Quando as palavras abrem alçapões subterrâneos repletos de fantasmas, quando escrever é ver-se ao espelho e não gostar... as palavras metem medo. Quando se aprendeu a ver no fundo das palavras o que elas escondem, escrever já não pode ser um acto inocente. (Pereira, 1990: 58)

A escrita, referida na história anterior através da máquina de escrever fantasmal, perde a sua aura de “inocência”: detrás das palavras de Paul, esconde-se a sua não existência. Só quem aceita ver “o fundo das palavras” parece poder ter, afinal, alguma permanência neste mundo, alguma identidade possível, alguma hipótese de avançar.

Aparentemente desligada da história anterior, aqui também se evidencia uma infinita postergação mas, desta vez, do final: Paul dirige-se à praia depois de ver que a mulher está sentada com outro homem, portanto, com uma nova sombra. Quando Paul se instalou na cidade, e arrendou casa ao lado de Tom, a sua casa era a número 7, enquanto a de Paul a 5, e a número 3 estava vazia já que “tinha ouvido dizer que homem que aí vivia morreu afogado” (Pereira, 1990: 44). A série matemática de números ímpares sugere a continuação dessa “Rua de Sombras” até ao infinito, nessa “cidade fantasma”, como Paul compreende, por fim, ao mesmo tempo que constata: “‘Mas’, pensou Paul quando a água já era um limbo quente que o rodeava inteiramente, ‘o homem da casa número um, esse, não podia ter sido uma sombra’” (Pereira, 1990: 59).

O alinhamento entre o campo semântico, simultaneamente exato e infinito, da série matemática —através dos números das casas— e a imagem visual das contínuas sombras alimenta a ideia de uma possível solução, ou seja, tem de haver alguém num primeiro momento do qual partem os desdobramentos, cópias ou simulacros. Sabendo que tanto Paul, como o seu antecessor, Tom, eram poetas, infere-se que esse “alguém” inicial também seria escritor, pelo que, no final da segunda história, é-se tentado a ceder à imagem que nos arrasta de volta à primeira história, meditando na hipótese de Daniela “Talvez haja um escritor solitário, o protótipo de todos os escritores solitários... um artista genial que escreve um livro interminável” (Pereira, 1990: 28).

Atentemos à associação entre “solitário” e “genial” como eixos fundamentais para um livro interminável, retomando a reflexão de Amândio Reis (2016):

A ficção de Ana Teresa Pereira dedica-se desde cedo à descrição de situações de escrita que denunciam estratégias de sobreposição entre o livro que se lê, isto é, aquele a que o leitor tem acesso, e o livro que está a ser ou já foi escrito enquanto objeto do enredo, uma metalepse que parece constatar, no seio da ficção, a imanência literária do real entendido como uma forma de potenciação da escrita. (21)

Assim, a constante remissão para páginas anteriores, tanto no sentido literal por parte de quem está a ler o livro *As personagens*, como por parte das personagens nos vários enredos, denuncia que uma possível solução a cada um dos enigmas apenas se pode encontrar *noutras* páginas. A literatura, *esta* literatura, reenvia-nos sempre, irremissivelmente, para outra. Sendo a literatura, neste livro, um microcosmos da “arte” em geral —que noutros livros, de forma mais incisiva, Ana Teresa Pereira irá desdobrar, e, portanto, fazer equivaler, na pintura, na escultura, no cinema ou no teatro— a natureza destes fenómenos fantasmáticos, tanto para nós como para as personagens, irá revelar-se sempre de origem artística. Recordando as considerações acima esgrimidas sobre o entendimento borgesiano sobre a narrativa policial, torna-se mais fácil compreender como a autora substitui a componente “intelectual” de Poe por uma componente artística, reiteradas vezes aludida pelos tópicos acima elencados.

Avancemos para o terceiro conto, “Os homens inventados”, que, ao contrário dos outros, não apresenta qualquer divisão formal em capítulos, nem qualquer viagem ou mudança que sublinhe a fugacidade do presente. Aqui, tudo sucede num diálogo anónimo: um homem “sozinho” e uma mulher “jovem” que “só ama homens inventados”. Reitero a informação acima: nenhum dos dois possui um nome, entende-se, uma temporária identidade, como sucede nos outros textos. O texto abre *encenando* uma didascália:

Um bar enorme e vazio.

Absolutamente vazio. Cenário, só.

Um homem e uma mulher, claro. Nenhuma acção, um diálogo.

Um diálogo é sempre um duelo.

Este será um diálogo de morte. (Pereira, 1990: 61)

O mais enigmático em Ana Teresa Pereira é que esta narra *como* se o leitor conhecesse o enredo, como se já soubesse o desfecho, como se, na realidade, este “duelo” fosse entre o narrador e o leitor, avaliando quem tem mais conhecimento sobre a realidade.

Tudo sucede, algo kafkianamente, como se o leitor pudesse saber mais e guiasse o narrador nessa descoberta. A ambiguidade sobre quem contém as rédeas da narrativa oscila, primeiro, entre o narrador e o leitor, e, em seguida, entre as próprias personagens e o narrador. Diz-se que o homem “Nunca conseguira fazê-la usar outras cores” (Pereira, 1990: 62), insinuando, pelo menos, três sentidos possíveis do verbo “fazer”: dar existência, ou seja, criar —o homem como “autor” desta mulher; desempenhar um papel— o homem como encenador/condutor desta mulher, ou, ainda, o sentido de “obrigar”, levando a mulher a tomar outra atitude. Qualquer uma destas aceções é, textualmente, verdadeira, uma vez que a tensão desta história gira na ambiguidade de quem cria ou é criado. Simultaneamente, a mulher afirma “Nunca acreditei realmente na existência dos outros, na existência do mundo. Claro que só amo homens inventados. Achas que é possível amar alguém que não tenhamos inventado?” (Pereira, 1990: 63). Novamente, e de forma mais assertiva, os homens inventados remetem para essas intermináveis sombras do texto anterior, mas colocam também a tónica naquilo que pode ser o cerne psicológico desta poética: se num sentido amplo, todos acabamos por “imaginar” os outros que nos rodeiam, de forma consciente ou inconsciente, também nós, qualquer um de nós, é “inventado” nas suas certezas, sonhos, dúvidas ou reflexões —na sua identidade—. Neste sentido, a eterna reprodução de uma criação em Ana Teresa Pereira não se refere tanto às suas histórias mas às nossas. E é isso que gera o fascínio dos seus textos.

Pode dizer-se que todo o diálogo se alimenta da tripla ressonância do verbo “fazer” antes referida: os dois são amantes, e nesse sentido procuram “converter” o outro, *forçando* certas atitudes, os dois são escritores, e neste âmbito vêm à superfície um debate acesso sobre a “fragilidade da vossa realidade”, referindo-se a mulher à ficção escrita pelo homem e seus semelhantes, ambos são, afinal, personagens em cada obsessiva revelação sobre a capacidade de invenção de cada um: “Cada um de nós é o único protagonista da história, os outros as nossas sombras, são longínquos figurantes, duplos e duplos de duplos. Os meus duplos creem-se reais.... julgam-se pessoas. Mas são somente pedaços de mim que vivem histórias comigo” (Pereira, 1990: 65). A solidão inalienável de cada um não é combatida, apenas refletida: espelhos, espectros, sombras, duplos. Tudo remete a um outro lado, cuja dobra é este. E, no entanto, a mulher não se rende perante a imensidão dessa caverna.

Já a última destas quatro histórias, “O jogo”, faz-nos regressar à estalagem com duas pequenas reverberações. Desta vez, *incipit* adquire quase a formulação de uma instrução, como num jogo: “É uma história a preto e branco. Nem por um momento

se poderá saber se ele em olhos verdes, se ela tem olhos castanhos, porque é uma história a preto e branco. Uma realidade a preto e branco” (Pereira, 1990: 73). A história alinha-se, portanto, com a realidade, e a ausência da variação cromática impossibilita a identificação precisa e absoluta com Diana e Miguel, que ficaram na estalagem no final da primeira história. Nesse momento, ambos estavam a inventar um jogo, que consistia em criar histórias. Voltamos, portanto, ao princípio da primeira história, onde um homem e uma mulher, evidentemente, contam histórias, nas quais um escritor cria uma mulher que é escritora e autora das personagens dele, e por aí adiante. A segunda reverberação é que, desta vez, o narrador mostra-se participativo na história, como um guia, e conduz o leitor até essa estalagem onde se representa uma obra teatral. É esta voz que nos reitera um conjunto de regras a seguir, misturadas entre instruções e simples informações aos quais se deve atender: as personagens não têm passado, as personagens podem inventar um passado, as personagens têm de fingir, o leitor pode inventar um nome para o letreiro da estalagem, etc. O emaranhado de informações elíticas, conjugadas com a ocultação dos nomes das personagens que aparecem escritos no livro de entrada da estalagem, conduzem o leitor a pensar como uma delas —“Parece que já estivemos aqui antes, muitas vezes. Suponho que há fantasmas nossos em todas as camas” (Pereira, 1990: 75)—, mergulhando no fantástico que concebia Todorov, reenviando-nos para um dos diálogos chave:

—Que género de coisas gostas de escrever?

—*Real things*... —riu ele.

—Eu gosto de contos fantásticos.

—Qual é a diferença?

Ela riu também.

—Nenhuma. (Pereira, 1990: 33)

No final deste “jogo”, regressa o estranho efeito de didascália, emaranhado com considerações metaficcionalis do narrador:

O fim da história.

Talvez um grito dentro do nevoeiro, dentro da noite.

Ou talvez, num dos quartos vazios, um homem e uma mulher voltem para casa.

O papel do criador e o da personagem são tão pouco definidos como o do assassino e o da vítima. Não é fácil saber quem inventa quem, quem mata quem.

O mundo é um lugar estranho. (Pereira, 1990: 92)

Da breve análise de cada um destes contos, é fácil compreender que, por um lado, cada um deles reenvia para o anterior, criando um efeito de circularidade na narrativa, com nuances de um jogo que está sempre a começar. Paralelamente, cada um deles pode e tem uma existência autónoma, que cumpre, maioritariamente, com as “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia (2000). Recorde-se que para o escritor argentino, o conto define-se, sobretudo, pela narração de duas histórias diferentes: uma primeira visível, que se lê à superfície —por exemplo, quatro personagens encontram-se numa estalagem— e uma história secreta que caminha nas entrelinhas da primeira história —a ausência física do escritor que trabalha na máquina de escrever no outro lado da estalagem—. É a gestão destes dois sistemas de narração distintos, assim como os seus pontos de articulação no conto, que cria aquilo que vulgarmente se designa como o efeito-surpresa do conto, a ideia de que há mais qualquer coisa do que aquilo que, literalmente, se narra. Para Piglia (2000: 106), o conto clássico, como o de Poe, faz emergir o final da história cifrada quando o leitor espera o desenlace da história contada. É esta aparição à superfície de algo até ali submerso que conduz o leitor à releitura, à procura dos indícios dessa segunda história. Já o conto moderno, para Piglia inaugurado por Checov, abandona a surpresa do final e trabalha as duas histórias como se fossem uma só, ou seja, alimenta-se da tensão entre ambas sem nunca chegar a um final para nenhuma. Nesta segunda linha, podemos incluir, pelas análises realizadas, as quatro histórias de Ana Teresa Pereira, catalogando-as como contos modernos. Tratam-se, sem dúvida, de contos modernos, que utilizam dispositivos da narrativa policial e fantástica numa dimensão experimental que não é alheia à pos-modernidade em que se escreveram: a paródia, a recanonização, a interrogação metaficcional. Note-se que cada uma destas personagens, em particular no primeiro conto, assume, simultaneamente, o papel de vítima, de investigador e de suspeito, e todos podem ser entendidos, em sentido amplo, como detetives da realidade. A deles e a nossa.

Entre conto e novela: a origem do segredo ou o segredo da origem

Aceitando, assim, que se trata de contos, não devemos, no entanto, conformar-nos com tão simples realidade. O facto de o conjunto destes textos não só dialogarem, como, num sentido mais estrito, se completarem na sua infinidade, pode levar-nos a pensar o conjunto como um texto mais longo, como uma novela, esse género narrativo de

difícil definição, a meio caminho entre o conto e o romance.⁶ Na esteira das suas reflexões sobre o conto, afastadas da típica definição formal da extensão se páginas, e trabalhadas a partir da lógica narrativa interna, Ricardo Piglia interessou-se, nos últimos anos, pela lógica narrativa da novela. Se, no sentido convencional da novela, esta se define em relação ao romance pela sua concentração temática, não divergindo para áreas semânticas ou adjacentes (Reis, 2019), parece difícil, dada a labiríntica profusão de imagens e espelhos, enquadrar Ana Teresa Pereira nesta definição, ou, pelo menos, com “As personagens”. Porém, em “Secreto y narración”,⁷ Piglia aponta um outro caminho para o entendimento da novela: a concentração característica da novela deriva, não de um tema, mas de um vazio: “el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atador por ese nudo que no se explica” (Piglia, 2015: 241).

Por outras palavras, enquanto o conto está intrinsecamente relacionado com o enigma, e este, como o nome indica, pode ser decifrado, a novela estaria conectada ao segredo, que, mais do que algo que se possa, hermeneuticamente, revelar, é sobretudo uma parte que se subtrai ao todo, especificamente, um sentido da narrativa que alguém retira, esconde, oculta (Piglia, 2015: 235). Para ilustrar a sua posição, Piglia recorre a uma imagem de Henry James sobre a “casa da ficção”. Nessa imagem, segundo James, conta Piglia, o narrador passa diante de um edifício com janelas mais ou menos iluminadas e observa uma cena —um beijo, um abraço, uma discussão—. Este narrador não conhece quem habita essa casa e tem de contar essa cena apenas com essa percepção parcial dessa realidade. Pensando em Ana Teresa Pereira, não será uma imagem que se adequa perfeitamente ao texto que acabamos de analisar? A sensação de que, em cada uma das histórias, se passa pelo lado exterior —*o outro lado*— da estalagem, da casa, do bar onde se movem, se debatem, se conhecem e se afastam as

6 Recorde-se que os problemas na definição deste género começam logo no nome: enquanto o português, o italiano, o francês e o alemão utilizam a mesma raiz etimológica para referir-se a textos cuja densidade psicológica, descritiva e analítica está aquém do romance, o espanhol e o inglês utilizam “novela” e “Novel” para referir-se ao romance, por essa razão, a novela, nestas línguas, é ainda de mais problemática definição pois fica dependente de uma subjetiva avaliação sobre a sua extensão: novela corta. Por esse motivo, e para dissipar confusões terminológicas, Ricardo Piglia utiliza o termo francês *nouvelle*.

7 O texto foi inicialmente publicado num livro que reúne vários ensaios sobre o conto, *El arquero inmóvil – Nuevas poéticas sobre el cuento* (Madrid: Páginas de Espuma, 2006), organizado por Eduardo Becerra, funcionando como Epílogo do mesmo. Mais recentemente, à semelhança do que já tinha feito com as teses sobre o conto aplicadas a Borges, pode encontrar-se um aprofundamento das ideias aí assinaladas sobre novela breve em Juan Carlos Onetti, em *Teoría de la prosa* (Buenos Aires: Eterna Cadência, 2018).

personagens? Neste caso concreto, o “segredo”, a parte que se subtrai e para onde refluem todas as intrigas, é a própria noção de autoria enquanto chave da criação.

Poderíamos, então, dar um passo em frente e assinar também a ideia de que “As personagens” pode ser uma novela na aceção que lhe dá Piglia, a novela como um conto que se conta muitas vezes —“Os actores não importam. Só ficam as histórias. Sempre as mesmas” (Pereira, 1990: 92)—, espécie de “hiperconto” que nunca se desfaz porque se vai unindo num ponto cego (Piglia, 2015: 242). Outra reflexão pertinente que assinala Piglia, e que se relaciona com tudo o que temos vindo a dizer sobre a atmosfera de desconforto e insegurança que geram os textos de Ana Teresa Pereira, tem a ver com a deslocação do final da narração:

el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final de la historia, sino que está puesto en otro lado. [...] Por eso una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado. (Piglia, 2015: 244)

Para o caso vertente, as constantes remissões para uma origem que nunca se alcança levantam precisamente a pergunta sobre o que se conta, programaticamente reverberada nas obsessivas referências à possibilidade de uma realidade.

Entre espelhos e miragens do que possa ser a realidade —textual e empírica— a obra de Ana Teresa Pereira tem vindo a aperfeiçoar e a limar a sua concisão estilística e sintática de livro para livro. De livro para livro, multiplicam-se as elipses e reduz-se a economia da narrativa às palavras indispensáveis, num efeito que, além de potenciar o seu arsenal semântico, como se demonstrou num exemplo acima, contraria, deliberadamente, a lógica naturalmente perifrástica da língua portuguesa. O seu percurso —entre livros, labirintos, cavernas— pode imaginar-se como um caminhar tranquilo e audaz sobre um nevoeiro que se adensa e envolve ainda mais o núcleo de cada nova história. Neste trilho, a autora é responsável, como vimos, por uma certa recanonização de géneros narrativos populares nos últimos duzentos anos, sobre os quais trabalha numa extensa rede de experimentação que funde temas aparentemente afastados: a identidade e a solidão, a criatura e o divino, o amor e a morte, a escrita e a criação, a representação e a encenação. E a cada livro, fá-lo, criando novas camadas de sentido sobre os livros anteriores. A sua obra, atualmente em reedição pela Relógio d'Água, tem vindo a conquistar ano após ano mais leitores, reafirmando o papel singular que a autora ocupa na literatura portuguesa.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. (2011). “El cuento policial”. Em *Miscelânea I* (pp. 231-242). Penguin Random House.
- GUERREIRO, Fernando. (2008). “Posfácio. O Mal das Flores (notas para Ana Teresa Pereira)” Em Ana Teresa Pereira, *O Fim de Lizzie* (pp. 211-226). Relógio D’Água.
- MAGALHÃES, Rui. (1999). *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Angelus Novus.
- PEREIRA, Ana Cristina Teixeira da Silva de Sousa. (2015). *O “fantástico” em O Lago (2011) - Ana Teresa Pereira* (Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa). Retirado de <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/18699>
- PEREIRA, Ana Teresa. (1990). *As Personagens*. Caminho.
- PIGLIA, Ricardo. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2015). “Secreto y narración”. Em A. D. Quiñones y P. Firbas (Eds.), *La forma inicial—Conversaciones en Princeton* (pp. 235–245). Sexto Piso.
- PINHEIRO, Duarte. (2010). *Além-sombras: Ana Teresa Pereira* (Doutoramento, Universidade Fernando Pessoa). Retirado de https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1521/1/TD_DuartePinheiro.pdf.
- REIS, Amândio. (2016). *O Livro Encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*. Edições Colibri.
- REIS, Carlos. (2019). *Dicionário dos Estudos Narrativos*. Almedina.
- TODOROV, Tzvetan. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (Silvia Delpy, Trad.; 5ta ed.). Ediciones Coyoacán.

