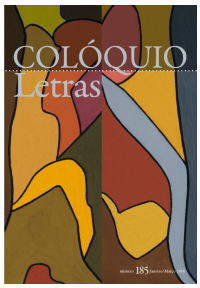

COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Contracorpo', de Patrícia Reis]

Cristina Costa Vieira

Para citar este documento / To cite this document:

Cristina Costa Vieira, "[Recensão crítica a 'Contracorpo', de Patrícia Reis]", *Colóquio/Letras*, n.º 185, Jan. 2014, p. 243-246.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Patrícia Reis
CONTRACORPO
Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2013

O dealbar do século XXI tem assistido à afirmação de múltiplas jornalistas no domínio do romance, como Inês Pedrosa, Maria João Martins ou Patrícia Reis. Este último nome, estreando-se na ficção há pouco menos de uma década (a primeira novela, *Cruz das Almas*, data de 2004), demonstra já um sólido percurso, que culmina com a publicação do seu sexto e mais recente romance, *Contracorpo*.

O neologismo em título metaforiza *ab initio* um conjunto de relações belicosas entre personagens, sendo a principal a que se estabelece entre uma mãe e um filho adolescente de quinze anos. Pedro não demonstra *instintos filiais*, como diria o psicanalista Imre Hermann, evocado num ensaio de Eduardo Prado Coelho a propósito de dois textos de Marguerite Duras. É neste ensaio, encimado pela palavra *Contracorpo*, que a autora confessa ter-se inspirado para intitular o seu próprio romance, quando este estava a ser ultimado[1]. Aliás, a epígrafe, de Marguerite Duras, começa a corporizar no texto de Patrícia Reis a peleja metafórica entre mãe e filho, fio isotópico patente nas primeiras páginas da narrativa:

> O corpo dele é magro e longo. [...]. Não a encara quando lhe fala. Seja em que circunstância for; o olhar revolta-se com o rosto dela, rejeitando a voz e as intenções. Fixa o chão, a parede ou a janela. Fixa qualquer infinito que a mãe não descodifica, até ao momento em que a irritação vence e ela lhe grita que não há mais nada a dizer. Abandona-se no quarto. Não há amor nas palavras. Todo o corpo reage de forma contrária, como se estivessem em guerra. Ele atravessa as trincheiras, atira-se contra um saco de terra, afunda-se na lama, ouve os tiros ao fundo e pode ainda intuir os estragos que fez. Não existirão membros desfeitos, vidas perdidas, não no sentido literal. Isso não faria sentido. Pedro fica no quarto, imune ao sofrimento dela, numa barreira eficaz contra as palavras. (p. 11-2)

Estes dois corpos digladiam-se verbal e psicologicamente: são contracorpo um do outro. Pedro agride a mãe (e a sua extensão metonímica, a escola) com desdém e desobediência: à secura das palavras trocadas, aos pequenos gestos que Pedro sabe irritarem Maria, soma-se a desvalorização da escola, que culmina no chumbo por faltas em dois anos consecutivos e na ameaça de sair de casa. A «armadura» (título do primeiro capítulo do romance) de Maria, o seu «escudo» (p. 12), passa por uma rotina de diálogos e de gestos repetidos com a «precisão de um jogo matemático» (p. 13) e por longas conversas ao telemóvel, «protecção da mulher-mãe» durante as horas de jantar com o filho adolescente. A exaustão advinda de uma viuvez inesperada e precoce e da luta diária com Pedro acaba por constituir outro tipo de contracorpo, um peso carregado por Maria sobre o seu corpo. Mas Pedro também se refugia: no típico quarto desarrumado, onde joga na consola e no telemóvel, onde se masturba e ouve música no máximo; mas, sobretudo, nos desenhos feitos a «mina de carvão» (p. 117), por onde Pedro gostaria de desaparecer, aludindo assim ao final do texto *A Fuga de Wang-Fô*, de Marguerite Yourcenar[2]:

> Escondo-me nos desenhos. É mais fácil desaparecer atrás de uma mina de carvão. Sinto-me pronto para viver dentro de um desenho. A única vez que prestei atenção à aula de Português foi num dia em que leram alto um conto sobre um pintor que escapava para dentro de uma tela. Entendi na perfeição a razão pela qual a fuga fazia

todo o sentido e tive inveja de não conseguir fazer o mesmo. (p. 117)

O romance não toma, todavia, o partido mais óbvio, o da mãe. Óbvio, pelo facto de ser a personagem que tipifica a mulher portuguesa (até pelo nome) da classe média, que aceitara as regras parentais e escolares, acumula trabalho dentro e fora de casa, é passiva em relação à autoridade laboral (a intratável Carla), mas também ao próprio marido, de quem tudo aceita, desde a infidelidade aos hábitos monótonos, e que verá sempre na mãe um porto de abrigo. A morte repentina do marido faz esboroar esta rotina diária em que se apagava sem se questionar. O seu nome remete, além disso, para a mãe de Cristo, que suportou com dor resignada a crucifixão do filho, aos trinta e três anos de idade. Talvez não seja casual a divisão deste romance em trinta e três capítulos e que a saída de Portugal decidida por Maria, num súbito impulso, constitua uma espécie de *via crucis* a ser percorrida para a salvação de ambos, em que a fuga à rotina os aproximará. Apesar destes factos, o romance cria uma polifonia ou dialogismo que impede que apenas Maria seja a bússola orientadora do leitor[3]. O narrador extradiegético-heterodiegético, claramente omnisciente e opinativo, mantém-se equidistante quanto à distribuição de culpas do facto de mãe e filho «terem posto a comunicação num modo silencioso, como se faz aos telemóveis, às televisões, aos computadores» (p. 19):

> Falharam os dois. Ele e ela. Um filho e uma mãe. Corações alheados um do outro. Porque já não falam. Porque ele já não é o menino que a acorda com pesadelos, que mostra as cicatrizes dos joelhos depois de um dia de escola, que atira a cabeça para trás para que a mãe a possa lavar com champô com cheiro a morango. Pedro é outra pessoa. Que de momento Maria desconhece.
>
> Ele também não sabe quem eu sou, pensa ela. (p. 22)

Patrícia Reis utiliza o jogo designativo das personagens e a multiplicação da voz narrativa para atingir esta polifonia. Destarte, o narrador começa por usar os pronomes pessoais e os antropónimos «Pedro» e «Maria» (p. 11-12) em vez das designações categoriais «mãe» e «filho» para mostrar dois seres que desistiram de uma relação filial/maternal. Maria tem por vezes a dolorosa consciência dessa falta de vínculo:

> *Na próxima consulta traga o jovem.*
>
> O jovem. Eis uma fórmula bizarra. O jovem. [...] Não o filho dela, mas o jovem. (p. 31)

Por outro lado, Patrícia Reis opta por não fazer coincidir o narrador principal com a personagem Maria, prevenindo-se assim do risco de uma prevalência do ponto de vista da mãe, mesmo que Maria surja por vezes como narradora intradiegética de pequenas histórias encaixadas que vão estabelecendo pontes com Pedro, à medida que os dois avançam na estrada. Assim, dezanove dos trinta e três capítulos da obra, incluindo o primeiro, são da responsabilidade de um narrador heterodiegético, o que aumenta o grau de distanciamento do leitor em relação a Maria, mesmo que esta apareça como focalizadora. Pedro assume a voz narrativa dos outros catorze capítulos, sempre intitulados «Pedro conta». Detalhe pertinente: é ele o narrador do último capítulo, fazendo com que prevaleça no fim o seu ponto de vista. Ele é o ponto de referência maioritário no romance, o verdadeiro protagonista, não Maria. Afinal, ele é o contracorpo, aquele que dá título à obra. O texto abre-se, pois, à pers-

petiva do jovem rebelde, mas sem esquecer o ponto de vista da mãe.

E quem é Pedro? Um adolescente que encara de forma envergonhada o seu dom de desenhar: faz tentativas pueris de esconder os desenhos da mãe e procura, em vão, piorá-los nas aulas de Educação Visual para não destoar da mediocridade dos colegas. Mas, noutras ocasiões, trata-se de um «quase-homem», na «clarividência» (p. 208) com que capta, por exemplo, o nervosismo ou a tristeza da mãe; com que valoriza o silêncio num mundo de excesso de palavras; ou como define, em final de périplo, a dupla condição de sua mãe. Ilustremos apenas os dois últimos, fundamentais à obra. Maria começara por encaminhar o filho para um pedopsiquiatra. A seleção de fotos feita por Pedro conduz este último à seguinte meditação:

> Há demasiadas palavras na vida das pessoas. Eu tenho a tendência para as escolher mal. Prefiro o silêncio. As fotografias são sobre o silêncio. O meu silêncio. E a última, com o meu tio com cara de parvo, é uma luta contra o silêncio. Nada que um médico possa entender. (p. 39)

Assim, Pedro sabe que só a valorização do silêncio destrói a banalização das palavras. E, em final de viagem, depois de ver como a mãe sai renovada após um encontro de uma noite com Nathan ('prenda de Deus', na etimologia hebraica), Pedro consegue finalmente trocar com a mãe palavras significativas:

> *E, mãe, depois disto tudo, quero dizer-te que já percebi que sei pouco sobre ti.*
>
> *Como assim?*
>
> *Uma coisa és tu como mãe, a outra és tu como pessoa. Eu nunca tinha entendido que há uma diferença.*
>
> *Não sei se há uma diferença, Pedro.*
>
> *Há uma diferença, quando és mãe tentas cumprir um plano que muitas vezes não corre bem porque não sabes prever o que vamos fazer. Como pessoa talvez gostasses de ter feito outras coisas. Percebo isso agora.*
>
> Reserva-se. Não sabe o que dizer. Pedro tem razão, claro. (p. 206-7)

Em primeiro lugar, note-se como o itálico e o espaçamento gráfico destacam os discursos diretos, salientando a importância das palavras num mundo que muitas vezes as desvirtua ou banaliza. No caminho que se fez caminhando, a bordo de um carro decrépito, mãe e filho redescobrem-se. Pedro aceitou Maria como mãe e mulher, com direito a refazer a vida pessoal; Maria aceitou Pedro como um Outro a caminho da independência. Os dois ganham finalmente serenidade com essas assunções:

> Pedro descobriu outra mãe em Maria e ela percebeu mais coisas no filho. Já não são o contracorpo um do outro, são dois corpos em frente um do outro, a verem-se, a analisarem-se, a medirem-se. (p. 208)

Em Roma, no sorriso do filho dirigido à mãe e na ária «*Nessun Dorma*» cantada por um homem está implícito esse final feliz e vitorioso que distancia este romance de Patrícia Reis do romance trágico *Uma Barragem contra o Pacífico* (1950)[4]. E essa esperança final abre uma janela otimista numa obra melancólica, o tom que é uma espécie de marca d'água desta autora[5]. Quando todos os caminhos vão dar a Roma, é também nessa cidade berço da civilização ocidental, a par de Atenas, que um Pedro e uma Maria à procura de algumas respostas se podem encontrar, com a ajuda de histórias da mãe e de fotografias do filho, enfim, das artes narrativa e visual.

Cristina Costa Vieira

NOTAS

1 Cf. Imre Hermann, *L'Instinct filial*, Paris, Denoel, 1972, *apud* Eduardo Prado Coelho, «Contracorpo. Fragmentos de Um Discurso sobre Marguerite Duras», *Colóquio/Letras*, n.º 44, jul. 1978, p. 25-6, e Raquel Serejo Martins, «A propósito de *Contracorpo*. Patrícia Reis em entrevista», *papel*, 11 maio 2013. <http://www.papelonline.pt/revista/a-proposito-de-contracorpo-raquel-serejo-martins>

2 Marguerite Yourcenar, *A Fuga de Wang-Fô*, ilustrado por Georges Lemoine, trad. Luís Miguel Nava, Lisboa, Contexto, 1983 [p. 25].

3 Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 463-4, a propósito da polifonia ou nivelamento da perspetiva do autor.

4 Cf. Marguerite Duras, *Uma Barragem contra o Pacífico*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Difel, 1988.

5 Cf. Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012, p. 185-6.

Patrícia Portela
O BANQUETE
Lisboa, Editorial Caminho / 2012

Quem tiver seguido o percurso de Patrícia Portela não estranhará numa «carreira» multifacetada — pelas mais diversas e (dis)sonantes áreas artísticas — o seu mais recente romance, *O Banquete*, que resulta de uma *performance* e remete, obviamente, para a obra essencial de Platão. Nesta mundividência filosófica, como nos avisa Maria Teresa Schiappa de Azevedo, o «conceito de amor liga[-se] mais conscientemente a uma experiência existencial»[1]. Recorde-se que, em linhas gerais, n'*O Banquete* de Platão se narra a festa do nascimento de Afrodite, fruto da relação entre o Engenho (a Sabedoria) e a Pobreza (a Indigência).

Com base nos livros anteriores, como vem sendo assinalado pela crítica, a escrita de Patrícia Portela é quase inqualificável. *O Banquete* não foge a esta regra. Híbrido, fragmentário, contraditório, onírico, desconcertante, brutal, poético, paródico, clássico, realista... Mas, também, pós-moderno. E, acima de tudo, inteligentíssimo. O conjunto destes adjectivos reflete-se, particularmente, num universo literário muito peculiar, pautado por uma prosa poética que podemos detetar na escrita de vários autores.

Estas características são «resumidas» pela romancista no início da obra quando interroga o leitor: o que é uma Quimera? «De acordo com a mitologia grega, uma quimera é uma criatura monstruosa feita de múltiplas partes de vários animais. Em zoologia, quimera é um animal que contém duas ou mais populações geneticamente distintas originadas em diferentes zigotos. Cada população de células mantém as suas características, originando uma mistura desencaixada de partes de dois animais. Uma quimera pode ser ainda uma figura fantástica, grotesca e mítica usada para decoração. Aparecem frequentemente em gárgulas esculpidas à entrada de túmulos ou de outros monumentos funerários e têm o objectivo de guardar o espírito dos mortos.»

Dividido em três capítulos, precedidos por três pequenos resumos de refeições da Antiga Grécia (Sîtos, Ópson e Oînos, respetivamente), pode afirmar-se que a autora, à medida que nos vai narrando a(s) história(s) que se entrecruzam no seu livro, não foge ao princípio subjacente à existência das Quimeras: o *puzzle*. Um *puzzle* construído por uma narrativa, onde coexistem, entre outros elementos, notícias científicas (verdadeiras ou não), a vida de uma cientista reputada em Biologia Molecular, que começa por não conseguir sair de casa e que, depois, descobre o amor; uma assembleia — à imagem da que ocorre n'*O Banquete* de Platão, mas virada do avesso — a EMRLNAH (Encontro Máximo para a Reavaliação da Lei Natural Aplicada ao Homem), reunindo