

Duarte Manuel Carvalho Pinheiro

Além-sombras: Ana Teresa Pereira

Universidade Fernando Pessoa

Porto 2010



Duarte Manuel Carvalho Pinheiro

Além-sombras: Ana Teresa Pereira

Universidade Fernando Pessoa

Porto 2010

© 2010

Duarte Manuel Carvalho Pinheiro  
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Duarte Manuel Carvalho Pinheiro

Além-sombras: Ana Teresa Pereira

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Informação, sob orientação do Prof. Doutor Rui Estrada.

## RESUMO

DUARTE MANUEL CARVALHO PINHEIRO: Além-sombras: Ana Teresa Pereira  
(Sob Orientação do Professor Doutor Rui Estrada)

Partindo do que foi dito, no âmbito académico, acerca de Ana Teresa Pereira, a presente dissertação identifica a solidão e a identidade como os principais temas da sua obra narrativa e discorre sobre eles. Essa análise temática tem por base dois elementos narrativos essenciais, o espaço e a perspectiva narrativa, com os quais mantém uma relação de grande relevância hermenêutica. É pelo estudo destes tópicos formais textuais, e ainda visualizando imagens e outras referências que pelo seu uso são obsessivas e sobressaem nas suas histórias, que descortinámos todo um universo artístico subjacente àquele literário de Ana Teresa Pereira. De modo a que este ensaio comparativo fosse mais estruturalizante escolhemos como ponto de partida os livros que pensamos marcarem os principais ciclos literários da autora, a saber, *Matar a imagem*, *O rosto de Deus*, *Se nos encontrarmos de novo* e *O verão selvagem dos teus olhos*. Por outro lado, Henry James, Joseph L. Mankiewicz, Daphne du Maurier e ainda Iris Murdoch e Rilke são os autores que perfazem um outro ‘corpus’ deste ensaio.

Colocando em contraponto algumas obras destes autores e aquelas pereirianas, através de uma dissecação temática e formal de todo este contexto narrativo, foi possível rascunhar uma teoria do conhecimento que, e inicialmente pensávamos ser de mera índole estética, Ana Teresa Pereira foi defendendo de forma coerente ao longo da sua carreira literária e que nos obriga, sob o ponto de vista filosófico, a recuar até aos tempos imemoriais da Antiguidade Clássica.

## RÉSUMÉ

DUARTE MANUEL CARVALHO PINHEIRO: Au-delà des ombres: Ana Teresa Pereira  
(Sous la direction du Professeur Rui Estrada)

A partir de ce qui a été dit, dans le domaine scientifique, sur Ana Teresa Pereira, cette thèse identifie la solitude et l'identité comme les thèmes principaux de son œuvre narrative tout en les discutant. Cette analyse thématique se base sur deux éléments narratifs essentiels, l'espace et la perspective narrative, avec lesquels entretient une relation d'une grande importance du point de vue herméneutique. C'est l'étude de ces thèmes formels du texte et la visualisation des images et même des autres références, des thèmes qui à cause de leur utilisation sont obsessionnels et excellent dans ses histoires, qui révèle tout un monde artistique sous-jacente aux travaux littéraires de Ana Teresa Pereira. Pour que cet essai de comparaison soit plus structurant nous avons choisi comme point de départ les livres que nous considérons les marqueurs de grands cycles de cette autrice, sois *Tuer l'image*, *Le visage de Dieu*, *Si nous nous rencontrions encore* et *L'été sauvage de tes yeux*. D'autre part, Henry James, Joseph L. Mankiewicz, Daphne du Maurier et même Iris Murdoch et Rilke sont les auteurs qui constituent une autre section de cet essai.

En opposant certaines œuvres de ces auteurs aux œuvres "pereiriennes", grâce à une dissection thématique et formelle de l'ensemble du contexte narratif, il a été possible d'esquisser une théorie de la connaissance que, et au début nous pensions qu'elle était d'un caractère simplement esthétique, Ana Teresa Pereira a défendu constamment tout au long de sa carrière littéraire et qui nous oblige, du point de vue philosophique, à procéder à rebours jusqu'aux temps immémorial de l'antiquité classique.

**ABSTRACT**

DUARTE MANUEL CARVALHO PINHEIRO: *Beyond Shadows: Ana Teresa Pereira*  
(Under the supervision of Professor Rui Estrada)

Starting from the studies about Ana Teresa Pereira, this thesis identifies and discusses loneliness and identity as the main themes in her literary oeuvre. This thematic analysis is based on space and narrative perspective, two essential narrative elements of the greatest hermeneutic relevance. Through the study of these textual elements and the visualization of images and other references obsessively used in her stories, we can reveal an artistic universe lying beneath the literary universe of Ana Teresa Pereira. To lend more structure to this comparative essay, we chose as a starting point the books that we regarded as landmarks in the author's main literary cycles: *Killing the Image*, *The Face of God*, *If We Do Meet Again* and *The Wild Summer In Your Gaze*. Another part of this essay analyzes authors such as Henry James, Joseph L. Mankiewicz, Daphne du Maurier, as well as Iris Murdoch and Rilke. By juxtaposing some works of the aforementioned authors to the works of Ana Teresa Pereira, we managed to sketch a cognition theory, which Ana Teresa Pereira substantially defended throughout her literary career. This theory, initially regarded as a mere aesthetic position, forced us, from a philosophic point of view, to go back to the memorable times of Ancient Classicism.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho e deixo a minha profunda gratidão e amor:

aos meus pais, Maria da Conceição da Silva Carvalho e Adão Gomes Pinheiro, que me criaram com afecto e inteligência, fazendo de mim quem sou hoje; e ainda à minha restante família, que ajudou e tem ajudado nessa criação.

à Ce e à sua família, pela ternura e paixão afectuosamente demonstradas para comigo e que silenciam quaisquer outras palavras.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar os meus sinceros agradecimentos àquelas pessoas que tornaram este trabalho possível, algumas delas contribuindo com as suas opiniões e pensamentos, enriquecendo assim o conteúdo desta dissertação:

Ao Senhor Professor Doutor Rui Estrada, o meu fiel conselheiro, pela sua disponibilidade e inteligibilidade nas leituras que fez neste trabalho.

À escritora Ana Teresa Pereira, a quem estou infinitamente grato, pelos seus textos, pelas longas conversas que mantivemos, e ainda pelos magníficos e reveladores diálogos e simpatia com que me presenteou quando da minha ida ao Funchal.

À Cecília pela paciência, empenho, inteligência e acuidade – sobretudo, na ajuda às traduções - que colocou neste projecto desde o início e sem a qual não teria sido possível concretizá-lo.

Ao filósofo e amigo José Miguel Almeida da Silva, um interlocutor sempre presente, com quem espero continuar a debater Ana Teresa Pereira e poder falar de algo mais para além das flores e plantas das histórias dela.

Às Senhoras Professoras Doutoradas Anna Ferrari e Sara Paleri da Universidade de L'Aquila, com quem aprendi verdadeiramente a palavra “investigação”, e ainda às Professoras Doutoradas Maria João Simões e Maria Helena Santana da Universidade de Coimbra, responsáveis pelo meu interesse no conto de expressão portuguesa e pela literatura fantástica e que, de certa forma, me foram acompanhando em diversos momentos desta dissertação.

Ao Professor Fernando Guerreiro, o meu inicial elo de ligação entre a escritora e a quem agradeço a sua ajuda, os textos e e ainda os livros que gentilmente me disponibilizou.

Aos Senhores(as) Doutores(as) Professores(as) do Curso de *DMI* da Universidade Fernando Pessoa e ainda à Doutora Ana Cláudia Moutinho pela sua ajuda e empenho institucional que colocou em todo este processo.

A todas as funcionárias da *Biblioteca Pública Municipal do Porto* e ainda da *Biblioteca da Universidade de Aveiro* pela simpatia e disponibilidade demonstradas e que conseguiram assim diminuir as distâncias entre Itália e Portugal.

A todo o Instituto Português de Santo António em Roma, pela amizade e confiança que depositou em mim, em particular, ao Reitor, Monsenhor Agostinho da Costa Borges, e ao meu caro amigo Francisco de Almeida Dias.

## ÍNDICE

Lista de Abreviaturas e Símbolos .....	XIII
PREÂMBULO .....	1
Capítulo I – Sobre Ana Teresa Pereira .....	4
1. O Labirinto .....	4
2. A Imagem do Labirinto .....	12
Capítulo II – Em Ana Teresa Pereira .....	32
1. Os tópicos de estudo .....	32
2. A escolha dos tópicos de estudo .....	36
2.1. (Nenh)Uma identidade .....	37
2.2. Uma só personagem, uma solidão única .....	68
2.3. (Um) A perspectiva narrativa .....	91
2.4. Dois espaços, um só lugar .....	107
3. O monstro do monstro: o centro da identidade e da solidão .....	138
Capítulo III – Sob Ana Teresa Pereira .....	154
1. As origens do(s) monstros(s): a ficção da ficção .....	154
1.1. <i>A volta no parafuso</i> : uma perspectiva narrativa criadora e assassina de imagens .....	156
1.2. Bruscamente, no verão passado: O rosto de Deus .....	194
1.3. Reencontro em Gull Cottage .....	231
1.4. Manderley .....	264
CONCLUSÃO .....	297
Bibliografia .....	302

### LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A formatação usada nesta dissertação é a da *Modern Language Association* (MLA), tendo sido usadas, para uma melhor identificação bibliográfica, as seguintes abreviaturas:

<i>MI</i> .....	<i>Matar a Imagem</i>
<i>NLS</i> .....	<i>Num Lugar Solitário</i>
<i>NMEA</i> .....	<i>A Noite Mais Escura da Alma</i>
<i>RD</i> .....	<i>O Rosto de Deus</i>
<i>LP</i> .....	<i>A Linguagem dos Pássaros</i>
<i>OPVD</i> .....	<i>O Ponto de Vista dos Demónios</i>
<i>SNEN</i> .....	<i>Se Nos Encontrarmos de Novo</i>
<i>SN</i> .....	<i>O Sentido da Neve</i>
<i>OVSTO</i> .....	<i>O Verão Selvagem dos Teus Olhos</i>

## PREÂMBULO

Sempre pensei que um bom livro devia começar pela capa. O título, o nome do autor, a imagem que ocupa ou não o papel, a textura e a densidade desse mesmo papel, o cheiro, as cores, enfim, o paratexto e, pois claro, o mais importante, a parte que o compõe, o conteúdo, o texto. Esse primeiro contacto com o livro faz-se por aí, a leitura começa pela capa. E acreditei sempre na noção de que o desconhecido, o diferente, o magicamente novo da literatura e, em concreto, das capas dos livros, tivesse a ver com uma imposição resultante das guerras editoriais, conduzindo-nos provavelmente a mais uma leitura aborrecida, igual a todas as outras. Por outro lado, a existência do desconhecido tem na sua génese, como a palavra morfológicamente indica, uma parte conhecida, já lida, vista e experimentada, que nos atrai de imediato e que nos pode apaixonar quando confrontamos as duas numa só, criando uma terceira imagem totalmente nova. Foi essa a sensação que provei ao tocar numa estante inferior de uma livraria o livro *A neve*. O título, assim simples, curto, incisivo, parecia indicar que o livro estivesse deslocado da secção correcta, estava na estante de Literatura Lusófona, mas depois a imagem que cobria a totalidade da capa, um pormenor de uma tela de Claude Monet, dava a ideia de estar na presença de um conto de fadas, de uma história infantil, e por fim, o nome da autora, Ana Teresa Pereira. O nome souou-me, de imediato, distante, desconhecido, mas ao mesmo tempo, parecia-me familiar. Ana Teresa Pereira, teria lido num jornal, numa revista, num outro livro, afinal não a conhecia, e ela conhecia-me. E, depois, aquele livro estava no meio de outros que já tinha lido, seguia aquela ordem alfabética terrível das livrarias que só nos complica a escolha, Pepetela, Peixoto, Pires, Pinto. Foi assim que o desconhecido me despertou interesse. Era uma pequena novela e a primeira leitura durou pouco mais de uma hora; seguiu-se uma segunda que demorou o dobro do tempo, as restantes infinitamente mais, tanto tempo que ainda hoje a leitura desse mesmo livro continua. Entretanto, uma difícil missão assaltou-me o espírito: o livro *A neve* indicava o ano de publicação 2006 e a primeira obra da autora, assinalada numa folha próxima da contracapa, apontava o

longínquo ano de 1989. Seguiram-se algumas feiras do livro, livrarias, editores, na tentativa de, utilizando uma expressão proustiana, recuperar o tempo perdido da minha vida. Se essa missão foi veloz, a leitura que a procedeu foi ainda mais rápida, como se o ímpeto desesperado da fruição justificasse esse modo de ler. Porém, a fruição levada a um extremo dilui-nos no próprio texto, faz-nos entrar e sair dele, questioná-lo e quando dei por mim, esse deleite inicial em ler tinha-se tornado no imperativo de conhecer aquilo que estava para além das histórias que constituíam os livros da escritora funchalense. A presente tese de dissertação de doutoramento é o resultado dessas leituras e a demonstração do invisível que está por detrás das narrativas de Ana Teresa Pereira.

No entanto, entrar no universo de Ana Teresa Pereira é entrar na casa dos espelhos. Tudo que o constitui chega-nos até nós, leitores, reflectido. Cada personagem é o reflexo de si e de uma outra, tal como o espaço ou o tempo. As histórias sucedem-se indistintas, como se fossem todas versões de uma só, numa perspectiva autobiográfica, podíamos dizer que são monólogos provenientes do interior da autora para o interior da mesma, num egocentrismo aberto e, ao mesmo tempo, antagonicamente fechado. Para circundar estas dificuldades, próprias do texto narrativo que me propus analisar, foi essencial ter levado para essa casa os meus espelhos, o acompanhamento do meu Orientador, o Sr. Dr. Prof. Rui Estrada, com quem tive diversas e profícuas discussões, a própria Ana Teresa Pereira que, na minha ida à Madeira e por troca de correspondência, contribuiu (des)interessadamente para que a tese fosse escrita, e ainda o material bibliográfico existente sobre a autora, instrumento fundamental de diálogo para perceber por que razão a minha perspectiva sobre os textos fosse tão igual e tão diferente daquela que era veiculada nesse mesmo material. O visionamento de filmes e a leitura de livros enunciada pela autora, o estudo dos mesmos, as propostas metodológicas do meu orientador, a paciência e a consciência de que um trabalho académico não é em si um fim mas um início, completaram este longo processo de aprendizagem.

Assim, num primeiro momento, e após ter lido a obra no seu conjunto, fiz uma leitura individual de cada livro. Elenquei referências, temas, tópicos, espaços e outras categorias da narrativa de cada um e, depois, confrontei-os uns os outros. Daí evidenciaram-se estruturas narrativas muito semelhantes e só assim foi possível traçar um trajecto comum de análise que abrangesse a compreensão de toda a obra. O destino desse trajecto está plasmado nos três capítulos que se seguem. O primeiro capítulo

reúne tudo o que de mais importante foi dito acerca de Ana Teresa Pereira e a discussão suscitada pelo próprio conteúdo, um modo de entrar no universo literário da autora. No segundo capítulo, entra-se definitivamente no universo literário da autora, e uma vez evidenciados os temas mais recorrentes e questionados pela própria, o tema da identidade e o tema da solidão, percorre-se um caminho aberto pelas personagens. Através do espaço e do narrador, e num ‘corpus’ literário bem representativo das diversas fases literárias preconizadas pela escritora, é iniciada uma reflexão epistemológica sobre a identidade das personagens e a origem da história. No terceiro capítulo, recorri a um novo ‘corpus’, de análise comparativa, para compreender melhor o universo literário, pictórico e cinematográfico que subjaz e influencia aquele de Ana Teresa Pereira. Este último capítulo permite uma interpretação mais completa e ampla sobre a real identidade das personagens e o estado de solidão permanente em que vivem. Se, por um lado, a temática da solidão já tinha sido de algo forma abordada conjuntamente com a temática do amor na tese de dissertação de mestrado de Anabela Sardo, por outro a identidade das personagens nunca tinha tido uma abordagem tão profunda e significativa como aquela aqui apresentada. O facto de apenas três trabalhos académicos terem sido publicados, o último dos quais em 2003 por Rosélia Fonseca, explica em parte o desafio a que me propus. A actual tese de dissertação de doutoramento abandona a leitura totalmente simbólica até então adoptada em trabalhos académicos anteriores e adopta uma leitura relacionada com Teoria do Conhecimento e a Estética, tal como a ideia a que o próprio título nos remete. A imagem em Ana Teresa Pereira absorve e dissolve o seu criador, a personagem, pois ela está dentro desta, num percurso espiral. E a imagem consegue ir além do texto literário, importando significações e marcas que ele poderia não ter, é um diálogo fora e dentro do texto para com o próprio texto. Este processo foi a forma encontrada por mim para dialogar com o texto literário e a sua autora. E não é de forma alguma um processo limitado ou acabado, tal como as narrativas em estudo, aberto a discussões e pontos de reflexão que o complementem.

## **CAPÍTULO I - Sobre Ana Teresa Pereira**

### **1. O Labirinto**

Professor associado da Universidade de Aveiro, Rui Magalhães é o estudioso que melhor acompanhou de perto a evolução da obra de Ana Teresa Pereira. Para além de inúmeros artigos escritos, Rui Magalhães publicou em 1999 um ensaio incontornável e imprescindível no estudo da obra pereiriana intitulado *O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira*. Este ensaio é uma reflexão sobre a obra da autora funchalense e, concomitantemente, uma leitura muito própria deste estudioso.

No prólogo deste ensaio, denominado «o labirinto das representações», o autor avisa-nos ‘a priori’ de que lendo Ana Teresa Pereira estamos a entrar num mundo de sonhos, de espíritos, de trevas e de irrealidade - “Ler Ana Teresa Pereira é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta onde o mesmo confronto com os nossos próprios fantasmas é ainda uma forma de representação, de desistência, de não compreensão. De facto, não resistimos a olhar o rosto do outro, a ver nele aquilo que imaginamos” (Magalhães 9) – para depois no primeiro capítulo do mesmo discorrer sobre o sistema em que assenta toda a literatura, isto é, a escrita, e concluir que “a verdadeira escrita é sem lugar.” (Magalhães 19).

Pode o real existir se eu não o vejo? Interroga-se Rui Magalhães, no capítulo seguinte, remetendo-nos assim até Platão.

E, a este propósito, acrescenta “A suspeita torna-se parte integrante da representação do real, mesmo a sua imagem mais forte. A representação do real tem assim um exterior (que equivale a definição) e um interior (que nega a definição); ou um interior que a afirma e um exterior que a nega” (Magalhães 23). Esta conceptualização de representação será pois fulcral para percebermos a abordagem feita à obra de Ana Teresa Pereira. Aliás, este é o mais importante e clarificador dos capítulos do livro em análise. As perspectivas foucaultianas de interioridade e exterioridade complementarão, como veremos mais adiante, este conceito de

representação do real. Por enquanto ela não é mais do que a “procura de uma identidade extraordinária, única, de destino resplandecente não em termos visíveis, mas sensíveis” (Magalhães 24). Para melhor exemplificar este percurso, é-nos apresentada a história *Matar a imagem*<sup>1</sup>. Rita deixa Lisboa rumo a uma ilha, provavelmente a Madeira, e fazendo “uma viagem iniciática” refere Rui Magalhães (Magalhães 26), mas essa mesma viagem acaba por ser muito mais do que uma mera deslocação física ou um pretexto para uma história, ela é “ a história da viagem de Rita do espaço do autor ao espaço da história.”, sendo Rita “ o entre, a viagem em si” que, por sua vez “é a fuga” (27) considera Rui Magalhães citando Gilles Deleuze “o grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga no imaginário ou na arte. Mas fugir, ao contrário, é produzir real, criar vida, encontrar uma arma.”<sup>2</sup> Esta interpretação de Rui Magalhães parece ser coerente com a história do livro em questão e com universo que a subjaz, tal como grande parte da obra de Ana Teresa Pereira, na qual há uma busca incessante pela essência, pelo descodificar da natureza humana, através de diversas leituras de linguagens, admitindo subversivamente por isso que, dentro conceito aristotélico de literatura como ‘mimesis’ do real, a personagem em Ana Teresa Pereira seja “uma não cópia do real” (p.28).

Nessa não cópia do real, acrescenta Rui Magalhães, o ‘medo ontológico’ – como é definido na nota de rodapé 18 (Magalhães 32) – atravessa ou está presente em toda a obra de Ana Teresa Pereira. Frequentemente encontramos personagens com medo do escuro, que assobiam para afastar o medo, pois tal como Henry James, Ana Teresa Pereira julga que “vivemos no escuro”<sup>3</sup>. Ele está presente na sua obra de uma forma intrinsecamente natural. Aliás, é exactamente por ser uma sensação empírica, ou apenas um conteúdo, transversal a toda a obra desta autora que Rui Magalhães faz uma leitura denominada *O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira*.

Contudo, e voltando à transcrição anterior, Rui Magalhães adverte para o perigo de se estereotipar certas situações já lidas ou vistas anteriormente pelo leitor, conferindo originalidade a autora, i.e., toda(s) a(s) história(s), as enunciações, referências literárias, pictóricas, fílmicas elaboradas por Ana Teresa, têm um cunho estritamente pessoal

<sup>1</sup> *Matar a imagem* (1989), primeiro romance escrito por Ana Teresa Pereira e premiado com o Prémio Caminho de Literatura Policial, 1989.

<sup>2</sup> Cf. Gilles Deleuze/ Claire Parnet (*Dialogues*) apud Magalhães, 1999:27.

<sup>3</sup> *A coisa que eu sou* (1997), “O retrato de Jennie”: “Vivemos no escuro, escreveu Henry James.” (p.75); “E a conclusão era inevitável porque, como nós, como Henry James, ele [Tom] tinha medo do escuro”(p.87).

“Não se trata também daquele mecanismo, igualmente literário, e sobretudo cinematográfico que consiste em mimetizar situações de outros livros e de outros filmes.” Segundo a nossa opinião, não se trata aqui de mimetização de outros livros ou filmes, pois a história é apenas uma “Os textos de Ana Teresa Pereira são fragmentos de um filme impossível que contasse eternamente a mesma história” (Magalhães 137), mas de uma génese, de um ponto de partida, de elementos presentes na história também presentes noutras histórias. Rui Magalhães acrescenta “As aparentes citações são elementos incorporados ao texto que perdem toda a exterioridade; os personagens lembram (ou lembram-se) dessas situações, não assumem o outro, mas o mesmo” (...) “Passa-se a funcionar num sistema de interioridade, de unitextualidade mais do que intertextualidade” (Magalhães 32:33). Manuel de Freitas alerta também para o risco de se perceber esta intertextualidade apenas como intertextualidade, e faz notar isso numa recensão bibliográfica publicada pelo jornal *Expresso*<sup>4</sup>:

“Na obra de Ana Teresa Pereira – e isto é particularmente evidente em *O Sentido da Neve*, como o já fora em *O Ponto de Vista dos Demónios* (Relógio d’Água, 2002) –, assistimos a um grau invulgar de honestidade literária. Isto é, as obsessões artísticas são claramente assumidas e nomeadas, mas nunca sob o penhor ostensivo de um qualquer culturalismo, epigonismo ou sentido paródico (na acepção etimológica do termo). Pelo contrário, a autora desenvolve – em jeito de continuum ou de fuga – um diálogo com as várias artes que lhe servem de lastro; algo a que seria erróneo ou redutor apodar de *intertextualidade*”. (Freitas 53)

Na verdade, e quando nos referimos às constantes enunciações feitas pela autora, devemos sim falar de unitextualidade, pois o discurso com as outras artes e textos é coerente e unitário, faz parte do universo e da linguagem da própria autora. Contudo, seria erróneo partir do pressuposto que todas as histórias e situações criadas por Ana Teresa Pereira são geneticamente originais ou partam de um grau zero de leitura. Por isso, discordamos que as citações que incorporam os textos da autora funchalense possam perder totalmente a sua exterioridade e funcionar num sistema de interioridade, isto é, para compreendermos inteiramente as histórias que lemos temos necessariamente de passar pelos mundos paralelos e referências que a autora, de forma explícita, nos indica, porque mais do que uma sugestão da autora, é uma componente do texto e um mecanismo estilístico usado, por exemplo, nos textos de Henry James. Mesmo que não se pudesse falar em paródia, esta intertextualidade tem uma função a que o próprio texto

---

<sup>4</sup> Manuel de Freitas, *Expresso*, revista Actual, 23 de Julho de 2005.

nos remete, e essa é fundamental para que seja criada *a teia cósmica* das suas histórias. Eduardo Prado Coelho, fazendo a recensão crítica de *A dança dos fantasmas* (2001), discorre:

“Como nem sequer falta a loira bonita encostada à parede, poderíamos pensar que Ana Teresa Pereira, envolvida num daqueles processos pós-modernos de intertextualidade, entrava pelo domínio da interminável paródia: a convenção do género policial ou do *western* seria apenas a convenção da inevitabilidade das convenções. É verdade que na narrativa seguinte (onde as imagens à Johnny Guitar remetem para a canção do filme convocada na primeira história), diz a dada altura: *porque tudo no universo estava escrito*, mas corrige logo a seguir: *ou antes, tudo era uma escrita, aprendera-o muito cedo nos traços que os índios marcavam nas rochas, nos que pintavam no rosto e no peito, nas formas que surgiam do tear ou dos dedos ágeis dos fazedores de cestos. Algures no universo a sua vida estava escrita, e talvez fosse assim, um desenho parecido com uma constelação, que unia aquelas árvores todas umas às outras*. Por outras palavras, o universo de Ana Teresa Pereira não se move no sentido da pluralidade prolífica, mas na direcção de uma teia cósmica que imprime a marca de um destino às personagens, todas elas suspensas de uma irrealidade que as torna mais vincadas, recortadas e espectrais.”<sup>5</sup> (Coelho 10)

A intertextualidade precede por isso qualquer tipo de linguagem unitextual. Contudo, e porque em Ana Teresa Pereira há quase sempre uma mesma obsessiva intertextualidade, ela é realizada numa linguagem única e encantatória com a qual os seus textos são rendilhados. Perceber esse processo é fundamental para percebermos o verdadeiro sentido dos textos autora, precisamente porque “A narrativa tece-se assim da acumulação de repetições, até do mesmo acontecimento de várias perspectivas. Elementos que contribuem para o fabrico não de um puzzle, mais de um mosaico bizantino.” (Barbas 49)

No terceiro capítulo do seu ensaio Rui Magalhães retoma uma das mais latentes questões relacionada com a classificação dos textos pereirianos, a do género. Partindo da concepção todoroviana de fantástico, e a única excepção sob este ponto de vista crítico seria *A última história*, o ensaísta argumenta que os textos pereirianos “não são fantásticos no sentido normal, não são policiais, embora do ponto de vista editorial os primeiros livros da autora tenham sido publicados numa colecção policial, tendo mesmo o primeiro recebido um prémio nessa categoria.” (Magalhães 53). Anabela Sardo, que fora aluna de mestrado de Rui Magalhães na Universidade de Aveiro e havendo também ela publicado bibliografia académica sobre Ana Teresa Pereira da qual se destaca a sua

---

<sup>5</sup> Eduardo Prado Coelho, “*A ficção de um absoluto*”, *Público*, Mil folhas, 05/01/2002

dissertação de mestrado intitulada “A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira” (Universidade de Aveiro, 2001), parece partilhar em parte a opinião de Rui Magalhães, admitindo igualmente uma certa dificuldade em classificar os textos em causa, na medida em que estes são escritos num registo que se coloca entre “o real e o onírico, a objectividade e subjectividade, o realista e o fantástico”, uma escrita “divagativa”, comparando-as, no seu conjunto, “a uma imagem complicada de um tapete oriental.” (Sardo 120). Esta comparação é um bom ponto de partida para percorrer as histórias de Ana Teresa Pereira, visto que é não só ilustrativo, mas advém também de uma sugestão (e alusão à *Imagem no tapete* de Henry James, 1896) da própria autora funchalense em *A noite mais escura da alma* (nome correlativo a um verso de um poema de Rilke) através do narrador [em relação à personagem Tom]:

“Se queria entrar naqueles livros, se queria mesmo visualizar o desenho no tapete, tinha de transformar-se, também, numa personagem” (Pereira 27)

Por outro lado, Eduardo Prado Coelho é bem mais assertivo e inclui estes mesmos textos na narrativa fantástica: “[Ana Teresa Pereira] Partiu de um esquema vagamente policial para enveredar por uma ficção fantástica em que a paixão e a destruição andam de mãos dadas” (Coelho 13)<sup>6</sup>. Maria João Simões, num artigo recentemente publicado, e partilhamos essa opinião, não parece ter dúvidas e corrobora a ideia de Eduardo Prado Coelho:

“Nas suas narrativas, Ana Teresa Pereira joga propositadamente com medos ancestrais, com complexos e perturbações identificados pelos conhecimentos psiquiátricos contemporâneos, pressupõe no leitor e nas suas personagens o conhecimento erudito das histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses como Proteu (Pereira, 2001: 201), de anjos como Azazel – figura que se insinua reiteradamente dentro e/ou fora das próprias personagens.

Por tudo isto, exala das suas ficções um sentimento de estranheza, de descolagem da persona relativamente ao real que, segundo J. Cortazár, estará na raiz daquilo que designa por *sentimento fantástico*” (Simões 77)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Eduardo Prado Coelho. “O que morrerá comigo quando eu morrer”. *Público*. (suplemento Mil folhas) 10 de Setembro de 2005.

<sup>7</sup> Maria João Simões, “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge” in *O fantástico*, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2007, p.77

Por sua vez, a própria escritora, em entrevista ao JL, parece ignorar e contornar esta questão de classificação de género, reclamando para si e para os seus livros um espaço singular:

**“JL: Já experimentou o policial, o fantástico, a literatura infantil: sente necessidade de experimentar diferentes registos? Qual aquele em que se sente mais à vontade?”**

**ATP:** Parece pretensioso, mas acho que os meus livros constituem um género. (Pereira *cit. in* Nunes 11)

Para clarificar a presente discussão, poderíamos identificar neste momento temáticas, topos e elementos da narrativa fantástica que estão presentes também na narrativa pereiriana, como o duplo, a identidade, a alteridade, o sonho, a estranheza, o espelho, o esotérico (...). Aliás, Rui Magalhães, ainda no seu ensaio “O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira”, no terceiro capítulo do mesmo, dá ampla ênfase à temática do duplo. É através de uma leitura psicológico-simbólica que Magalhães analisa a obra de Ana Teresa Pereira, centrando o seu objecto de estudo no duplo: “O duplo é um dos temas emblemáticos do fantástico” (Magalhães 63), acrescentaríamos, de toda a literatura mundial do século XX, e ao mesmo tempo, constitui “um dos núcleos centrais das suas [Ana Teresa Pereira] histórias.” (Magalhães 63) – por exemplo, ele está presente em *As personagens* (1990), *O rosto de Deus* (1999) e/ou *Se nos encontrarmos de novo* (2004) entre outros. Na verdade, e nós concordamos, o duplo segundo Magalhães relaciona-se com ‘o desejo de ser’ que, por sua vez, “é a necessidade de desejo cuja alternativa é o aniquilamento puro, sem resto nem lembrança”. É pois, por isso, uma questão de identidade, de construção do eu. Inevitavelmente, “a constituição do eu faz-se, normalmente, pela entrada no simbólico que contém, como seu elemento estruturante e essencial, a enunciação do real” (Magalhães 65). Magalhães sublinha porém que há em Ana Teresa Pereira uma recusa em entrar no simbólico, pois este é o “reconhecimento da realidade” (p. 66) e consequentemente a “recusa é a entrada no labirinto”. Os duplos em Ana Teresa Pereira “enunciam-se um ao outro” (Magalhães 65:68) após o(s) seu(s) desaparecimento resta apenas a imagem do eu. “O outro constitui o eu” (Magalhães 72). Apesar dessa recusa das personagens entrarem no simbólico, Rui Magalhães adopta uma entrada no simbólico para compreender a construção do eu e do duplo e, daí, seja natural que tenha feito uma análise psicológica das personagens dos textos. Assim, Magalhães coloca a questão da monstruosidade presente nos textos desta autora, por sua vez, decorrente das constantes mutações na

relação entre as personagens principais, relação essa conduzida por um sentimento mútuo de ‘estranheza’. “São essas transformações que originam o desenlace da história” (Magalhães 73). A personagem em Ana Teresa Pereira, quase sempre a feminina, recusa a realidade e/ou a normalidade tal como ela é (cf. *Matar a imagem*), precisamente porque essa realidade já está construída numa outra realidade da personagem, aquela em que a personagem vive, ou mormente ao que Magalhães alegoriza de “Labirinto do Medo”. É esta a chave, como veremos, para interpretar correctamente o universo que estamos a analisar. O mundo labiríntico e irreal da personagem (feminina sobretudo) condiciona a aproximação da mesma à realidade tal como a conhecemos, fazendo com que a rejeite e a negue. É nesse mundo denso de imagens e referências que devemos entrar, e devemos fazê-lo através da própria personagem, tentando descodificá-lo na sua génese para percebermos na íntegra a(s) história(s) que lemos.

Os textos Ana Teresa Pereira prestam-se assim, e se formos analisar as personagens neles presentes, a uma leitura psicológica, mas para tal teríamos de admitir, tal como Magalhães, o simbólico, restringindo/limitando assim, numa outra perspectiva, a nossa leitura. Contudo, e ainda sobre a temática do duplo, para provar aquilo que Rui Magalhães afirma basta termos em conta a personagem Miguel de *A linguagem dos pássaros* que durante a sua relação com Marisa vai mudando de comportamento, condicionando (ou ao bom estilo policial, fazendo o leitor prever) o final da história (a morte)<sup>8</sup>: “Mas naquela noite não foi um recomeço, antes um fim. Miguel parecia mais absorto do que nunca, inquieto, levava alguma fruta para o escritório de manhã e não descia para comer, estava mais magro, os olhos enormes e perdidos, mais distante” (Pereira 81:82). A essas mutações, Magalhães dá o nome de transfiguração que “simboliza a constituição ou a perda de constituição do eu” (Magalhães 75) assente na exclusão do outro – monstruosidade. De realçar que o duplo como enunciação do outro ou constituição/projecção do outro é bem menos explícito nas últimas histórias da autora. Quando Rui Magalhães escrevera o seu ensaio, o seu ‘corpus’ de análise terminava com *As rosas mortas* (1998) e até esse momento o duplo como forma de reflexão identitária estava bem presente nas histórias da autora funchalense. Contudo, em textos posteriores o duplo como forma de reflexão parece esgotar-se, sobretudo a partir de *Se nos encontrarmos de novo* (2004), na medida em que as personagens (ou a personagem) são mais demarcadas uma das outras, mais independentes.

---

<sup>8</sup> Ana Teresa Pereira, *A linguagem dos pássaros*, Relógio d’Água, 2001, pp. 81:82

Por isso, na óptica de Rui Magalhães há apenas uma personagem ou a imagem de uma personagem que se desdobra, e essa representa uma das maiores dificuldades dos textos pereirianos. Admitindo que a história possa ser ligada a um substrato de carácter metafísico, pois representa irrealidade, Magalhães refere que o problema fundamental destes textos e, em concreto da história, “reside, precisamente, no modo como esta metafísica é interpretada, quer pelo leitor quer pelos próprios personagens” (Magalhães 123:124). Há que negar aqui, então, a unidade e a totalidade das leituras feitas, “pois cada totalidade só vale como momento a ser imediatamente destruído” (Magalhães 124).” Apesar disso fica sempre uma imagem fundamental, contendo essa em si mesma a sua negação ou o seu outro. Magalhães refere que na imagem, ou melhor, na destruição da imagem cada elemento encontra o seu oposto, não correspondendo este a qualquer negação, porque, “nunca há em Ana Teresa Pereira dialéctica nem mediação” (Magalhães 124). Como explicar então o próprio texto? A afirmação de Magalhães poderá ser tão ambígua quanto a sua validação. Por exemplo, Magalhães, no binómio foulcaultiano exterioridade/interioridade usado para explicar as relações entre as personagens, refere que por vezes há na(s) história(s) um ‘intruso’ (Magalhães 76, cf. nota de rodapé 57) – Mário em *As rosas mortas*, exemplificando – que, por sua vez, “representa sempre uma exterioridade de todo inviável; No intruso, o ‘sujeito’ esquece, por instantes, o impossível do mundo eu” (Magalhães 76). Ora, este intruso é só por si uma mediação na história, no pensamento das relações entre as personagens principais, é o elo racional entre duas ou mais personagens, logo é arriscado afirmar que em Ana Teresa Pereira não haja totalmente dialéctica. Segundo ele, estes textos são radicalmente ‘não hegelianos’ sendo essa “a origem da sua maior dificuldade”. “Ao sistema de oposições será necessário contrapor a ideia de série; na série, o oposto não é o outro [como em Ana Teresa Pereira], (...), mas um deslocamento do próprio eu, uma imagem parcelar e absoluta, simultaneamente, no seio da qual vive, a suspeita desta ambivalência” (Magalhães 124). Sob este ponto de vista, então, Rui Magalhães teria razão em afirmar que nos textos de Ana Teresa Pereira não havia espaço para dialéctica, uma vez que, de uma forma genérica, alegórica e de interpretação subjectiva, não há uma verdadeira antítese da tese, pois nessa mesma tese já está incluída a própria antítese, desfazendo-se assim o movimento dialéctico. Como explicar então o verdadeiro papel do ‘intruso’? Será que na concepção de realidade e negação da mesma por parte de Rui Magalhães, a partir das personagens pereirianas, não se trata afinal de uma dialéctica ou de um movimento dialéctico? Mais adiante,

tentaremos responder a estas questões, de forma fundamentada, com o nosso ‘corpus’ teórico e a respectiva explanação analítica e hermenêutica dos mesmos.

## 2. A Imagem do Labirinto

Um labirinto onde o medo reina e conduz quem nele se perde poderá até ser uma boa imagem para definir as histórias de Ana Teresa Pereira, o mundo no qual o leitor mergulha. Aliás, é uma imagem que define um outro mundo de imagens, o da nossa autora, e que resulta de uma das afirmações mais profícuas para o desenrolar da presente tese: os livros de Ana Teresa Pereira “são, antes de tudo, pensamentos por imagens” (Magalhães 98). Rosélia Fonseca, na sua dissertação de mestrado intitulada *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*, parece ir ao encontro da afirmação de Magalhães, estabelecendo uma curiosa dialéctica relacional entre imagem e personagem:

“O centro, a que nos vimos referindo, pode estar na possibilidade da criação do texto, não só com palavras mas também dentro da imagem. As personagens de Ana Teresa Pereira vivem de imagens intensas, os rostos eram estranhos, homens que matavam ou se faziam matar, mulheres que entregavam o corpo” (...) “imagens que acontecem na mente, mas que depois passam para o real, como se estivessem fora da cabeça das personagens. Esta linguagem de imagens, que preenche o texto, atinge também a imagem visual, isto é, os desenhos criados pelas personagens, que são não apenas desenhos, mas criações de elementos que não estão presentes, mas se tornam isso mesmo, porque a imagem o permite.”

(...)

“Estas imagens repetem-se, de uma forma ou outra, ao longo das obras e passam de imagens mentais a imagens reais, do contexto das personagens indistinguíveis do real ou do irreal. O mesmo acontece com as imagens dos quadros que povoam os recantos da casa de Ana Teresa Pereira. Este processo concretiza a personagem Tom. Ela pode ser uma personagem da mente das personagens femininas ou vice-versa.” (Fonseca 124:125)

Na verdade, Rosélia Fonseca na escrita da sua investigação científica parece ter sido bastante influenciada pelo pensamento de Rui Magalhães, em concreto, pela recensão crítica que ele havia escrito aquando da publicação de *O rosto de Deus* - “As Faces do Centro”<sup>9</sup>. Nesta, e de forma sintética, Magalhães defende que n’ “O rosto de Deus”, em particular, na história homónima, as personagens Paulo e as gémeas Pat e Marisa procuram o seu centro, Tom. Aliás, defende ainda Magalhães, Tom é o centro de

---

<sup>9</sup> Rui Magalhães, *As faces do centro*, Colóquio letras 153/154

todas as histórias de Ana Teresa Pereira sendo que as outras personagens não são mais do que representações dele mesmo e caminham para ele. A influência sobre Rosélia Fonseca parece evidente e isso reflecte-se na afirmação anterior, sendo que Tom é unicamente a imagem, ‘o vórtice’, e dele depende todo o desenrolar da(s) história(s), sendo que os espaços, o tempo, e as restantes personagens não passam de projecções de uma só imagem, a dele. Já Rui Magalhães, no seu artigo *As faces centro*, individualiza na narrativa supracitada uma relação temporal, memória ou a imagem da mesma quase sempre vivida pelas personagens, e a imagem íntima, aquela que está no interior, no psíquico das personagens e que as atormenta medrosamente:

“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 das personagens.

Entre estes limites o medo reina.

*O rosto de Deus* conta, no essencial, a história desse medo” (Magalhães 306)

Anabela Sardo, naquela que consideramos ser uma verdadeira enciclopédia da obra de Ana Teresa Pereira, isto é, a tese de mestrado desta autora, retoma a problemática do duplo e o discurso da unitextualidade referencial iniciado por Rui Magalhães para chegar à imagem, e parece partilhar a mesma opinião; Ana Teresa Pereira, defende, “utiliza o discurso do outro, numa acumulação de planos distintos de uma mesma realidade” (Sardo 18), para depois funcionar como um texto só, um único discurso (algo aliás que Rui Magalhães já defendia). Visto que todas as referências unitextuais e intertextuais são fundamentais na arte de Ana Teresa Pereira, é necessário que o leitor as percepcione, as perceba, antes de passar à leitura das histórias desta autora, “narrativas que contam histórias do Homem através de imagem profundas” (Sardo 21).

Contudo, e debruçando-nos mais atentamente sobre a questão das referências, Anabela Sardo coloca a presente problemática no plano da leitura, isto é, o mundo visto por dentro. Ana Teresa Pereira focaliza aspectos cinematográficos e outros que passam despercebidos pelo espectador e leitor, redimensionando-os nas suas histórias. Por exemplo, em *A coisa que eu sou* (1997), no conto *Um retrato de Jennie*, a narradora refere-se a uma obra de Henry James, *A Portrait of Jennie*, que não existe, ou melhor, existe sob um outro nome *The Portrait of a Lady*; todavia *A Portrait of Jennie* é um filme realizado por William Dieterle, com Jennifer Jones e Joseph Cotten (um dos

actores fetiche da autora), e por diversas vezes referido e usado pela autora. São apontados ainda outros dois casos em que autora não só usa referências, mas também as redimensiona e inventa outras histórias. Os contos em causa provêm do livro *O ponto de vista dos Demónios* e são *She Who Whispers* e *O ponto de vista das gaviotas*, duas histórias sobre um filme de Cronenberg e um de Hitchcock respectivamente e que na realidade não existem.

Apenas, “o que Ana Teresa Pereira faz é ficcionar, imaginando filmes que, por exemplo, David Cronenberg ou Alfred Hitchcock podiam ter realizado, e interpretar, subjectivamente, comentários que poderiam ter sido feitos a esses mesmos filmes.” (Sardo 23)

Esta curiosa interligação de referências culturais demonstra, ainda segundo Sardo, a expressa vontade da autora em ir “para além da palavra, das coisas para o invisível” (Sardo 23) e isso vê-se na obsessão da autora pelos anjos que aparecem ao longo dos seus livros. Inequívoca, porém, a ideia que esta re-dimensão de referências e imagens (pois na sua maioria são referências relativas a imagens), apesar de criar um discurso novo, provém de uma teia de anteriores discursos facilmente identificáveis. Senão, e a propósito desta matéria, vejamos o que Regina Louro identifica e como caracteriza os ambientes do livro *A última história* (1991):

“o absurdo de Kafka, os jogos metafísicos de Jorge Luís Borges e a inquietante estranheza de que falava Freud. O fantástico à Edgar Allan Poe e o tema do duplo à Chesterton...Um toque de suspense à Hitchcoc e uma atmosfera que faz lembrar certos filmes de Tarkovsky...” (Louro 34)<sup>10</sup>

Anabela Sardo, fazendo à semelhança de Rui Magalhães uma leitura simbólica dos textos de Ana Teresa Pereira, estabelece um interessante quadrado ideológico entre a personagem, a construção da mesma, as imagens que a rodeiam, entre as quais os próprios espaços da narrativa que funcionam como imagens, e a temática do amor. Segundo esta estudiosa, as imagens pereirianas constituem no seu conjunto “um mosaico de momentos perfeitos”, porque “pretendem dar uma credibilidade do que está para além das aparências” (Sardo 73). A partir de *A noite mais escura da alma*, livro de

---

<sup>10</sup> Regina Louro, “Ana Teresa Pereira, retrato da escritora no seu labirinto”, *Público*, Magazine, 11 Ago. 1991.

contos publicado em 1997, argumenta Sardo, acentua-se nas histórias de Ana Teresa Pereira uma aproximação do mundo do sonho ao mundo real, sendo que as histórias que compõem este livro têm relações entre si e finais ambíguos que dificultam visualizar “o desenho no tapete”. Esta imagem do “desenho no tapete” citada por Pereira em *A noite mais escura da alma* (Pereira 27) é um jogo de palavras com o título da obra de Henry James, *The Figure in the Carpet*, escrito em 1896. Os jogos de palavras repetem-se com os estranhos títulos que antecedem cada uma das narrativas “O anjo esquecido” (título homónimo de uma tela de Paul Klee), “Sete anos”, e “A noite mais escura da alma” (este último título é um verso de um poema de Rilke) e ainda as referências a Iris Murdoch neste livro que tal como noutros são nítidas. Por exemplo, estes três contos que constituem *A noite mais escura da alma* são antecidos de epígrafes relativas a livros de Murdoch ou ainda, no conto *Anamnese* de *Se eu morrer antes de acordar* (*If I Die Before I Awake*, William Irish) “a personagem feminina vai trabalhar para um local que se assemelha, em certa medida, com o do livro *O unicórnio*. A casa para onde vai chama-se mesmo o *Castelo*. A paisagem que cerca o *Castelo* tem a ver com a paisagem do livro de Iris Murdoch, mas também, e essencialmente, com as paisagens obsessivas de Ana Teresa Pereira. A temática dos anjos é ainda comum às duas escritoras.

Em *A noite mais escura da alma* vemos referências também a Bach (Variações de Goldberg) e, pela personagem Tom, a Henry James (*The Turn of the Screw*, *What Maisie Knew*, *The Portrait of a Lady*):

“Acariciou com a mão comprida a capa de *The Portrait of a Lady*. Viu Isabel Archer afundando-se num buraco negro.” (NMEA, Pereira 25)

e ainda a Daphne du Maurier, *Rebecca*

“Seguiu por uma alameda de rododendros que o fazia invariavelmente pensar em Manderley; quase esperava ouvir o mar, descobrir a pequena casa de praia onde Rebecca de Winter recebia os seus amantes.” (NMEA, Pereira 29).

Contudo, a intersecção do universo de Ana Teresa Pereira com outros não se fica por aqui. Segundo Sardo, o fenómeno da repetição das personagens que, por sua vez, se assemelham física e psicologicamente umas às outras, é inspirado por personagens de outros livros ou pelo cinema

“A repetição surge entre as personagens dos diversos livros da autora que, por sua vez, se assemelham às de livros de escritores obsessivamente mencionados. Outras vezes a inspiração vem de personagens de filmes ou de determinados actores de cinema, especificamente no que diz respeito às personagens masculinas.” (Sardo 78)

Quanto à caracterização das personagens femininas ou da mulher, ela surge associada à pintura. Por exemplo, em *A noite mais escura da alma*, Marisa copiava obsessivamente os desenhos de Paul Klee:

Desenhava com uma caneta preta.(...)  
A figura era um anjo de Paul Klee. Os traços simples, as asas.  
Tom tentou-se lembra do seu nome.  
Vergesslicher Engel<sup>11</sup>  
Anjo esquecido. (NMEA, p. 48)

Além de Egon Schiele e Klee, outros pintores surgem por diversas vezes associados à caracterização da personagem feminina, como é o caso de Gustav Klimt. E passaremos a citar de imediato Sardo, pois é uma ideia com a qual concordamos e essencial para perceber a personagem feminina em Pereira. Diz Sardo:

“Alguns motivos da obra de Klimt, assim como a carga erótica dos desenhos do pintor reflectem-se em *A noite mais escura da alma*, e nas obras posteriores, com ecos do simbolismo e sensualismo dos pintores pré-rafaelitas. São temas recorrentes em Ana Teresa Pereira, e presentes no livro em análise, o ciclo da vida, como a indefinição dos territórios entre a vida e a morte e a inquietante simultaneidade da morte e do amor ligados. Aparecem imagens herméticas e inacessíveis e enigmáticas cuja insondável natureza sexual tanto pode ser instrumento de sedução como de perdição, ameaça de desconhecido ou promessa de plenitude ou culminação. A mulher surge ainda como fonte de vida, mas também como evocação de morte, a relação fatal entre desejo e morte associada ao feminino, reforçando esse aspecto com a crispação ameaçadora das mãos da mulher, como se fossem garras.

O aspecto das mãos crispadas, como garras, surge repetidas vezes, não só neste como noutros livros da autora. Atente-se por exemplo na passagem:

“Percebeu então que Marisa estava tão ansiosa como As suas mãos crispadas como garras entrando uma na outra...” (NMEA, p. 19)

“E compare-se, por exemplo, com os quadros de Klimt, *Dánae*, 1907-1908, ou *Judith II (Salomé)*, 1909 ou, ainda, com o de Schiele, *Duas Raparigas Deitadas e*

---

<sup>11</sup> Sardo chama a atenção para a situação homónima do quadro de Klee e o título da primeira narrativa de NMEA, “O anjo esquecido”.

Abraçadas, 1915, onde as mãos aparecem sempre contraídas. Aproxime-se, agora, este último com o de Klimt, Noiva, de 1917-1918, onde, em imagens crepusculares, a mulher continua a ser o catalizador da visão simbólica. Nestes quadros de Klimt e Schiele esfuma-se o desejo impossível de trios amorosos que se baseariam nas boas relações entre duas mulheres (ou mais) e um homem. É este tipo de relacionamento que se insinua no texto em estudo, que se revelará também em *O Rosto de Deus* e não deixará de surgir em *Se eu morrer antes de acordar*. Na indeterminação dominante existe sempre um elemento de união entre o grupo: Tom.” (Sardo 81-82)

É acrescentado ainda que, na caracterização da personagem feminina, as mulheres da narrativa têm longos cabelos com reflexos vermelhos ou mesmo ruivos tais como as mulheres dos quadros de Munch, sendo que, e Sardo recorre aqui à explicação vinda no *Dicionário dos símbolos*<sup>12</sup>, o vermelho representaria o mistério da vida e o ruivo uma cor ctoniana que evocaria a paixão do desejo capaz de consumir o ser físico e espiritual.

Há ainda alusões a outros autores e pintores como Yeats, M. Rothko (será influente sobretudo a partir d’*A linguagem dos pássaros*) e aos pré-rafaelitas entre os quais Dante Gabriel Rosseti, relacionando-os com a temática do amor. O amor como condenação, o amor religioso, ou a incapacidade de amar ou até a solidão são apenas algumas formas de viver o amor e que são aprofundadas nesta tese de mestrado de Anabela Sardo.

Contudo, e porque “Os textos de Ana Teresa Pereira são fragmentos de um filme impossível que contasse eternamente a mesma história” (Magalhães 137), à semelhança do que acontece com a bibliografia acerca dos mesmos, o contributo mais significativo para o entendimento imagético presente em toda a obra de Ana Teresa Pereira e complementar ao trabalho académico já elaborado sobre este assunto parece vir de Rosário Gambôa com *A irredutibilidade da imagem*<sup>13</sup>, artigo publicado em 2000.

Rosário Gambôa começa por discorrer sobre a imagética pereiriana partindo da história de *Até que a morte nos separe*. Publicado em 2000, *Até que a morte nos separe* narra a vingança de Patrícia pela morte de seu pai. Tom, detective responsável pela morte accidental do pai de Patrícia, é naturalmente o alvo desta vingança que, por sua vez, será executada pelo desaparecimento de Emily, filha de Tom e pessoa

---

<sup>12</sup> Jean Chavalier et Alain Gheerbrandt, *Dicionário dos símbolos*, Editorial Teorema, Lisboa, 1982.

<sup>13</sup>O presente artigo foi publicado à semelhança de outros por nós aqui referidos na Ciberkiosk, sítio ora indisponível, não sendo por isso possível precisar o número da página e o ano em que foi publicado. Contudo, o mesmo pode ser lido em Rosário Gambôa, *A irredutibilidade da imagem*, no Blogue Ana Teresa Pereira no Sapo <http://anateresapereira.no.sapo.pt/airredutibilidade.html>

afectivamente mais chegada a ele. A inversão dos papéis é notável e a história de certa forma circular, como tantas outras da autora. Para tal, Patrícia começa por seduzir Tom, homem com uma vida rotineira e de pouco interesse e que se apaixona de imediato por Patrícia. Após conquistada a confiança de Tom, Patrícia apresenta-se a Emily, uma menina sonhadora que vive num mundo rodeada de lendas irlandesas, jardins e bosques. Tal como acontecera com Tom, Patrícia terá de ganhar a confiança de Emily, entrar no mundo dela, seduzi-la a pouco e pouco, até porque Patrícia se revê em Emily, e esse confronto é novo e aliciante. Desse percurso moroso de (de)construção identitária brotam imagens absolutamente fantásticas que representam nada mais do que as próprias personagens e a essência das mesmas:

“A imagem evoca, desperta, a latência do Ser e a sedução inicia-se. É através das imagens (e na impossibilidade de as tocarmos) que, pelos seus fetiches (o baton, pedras, perfumes que Patrícia traz a Emily como sinais do mundo dos filmes de Ingrid Bergman, Jennifer Jones ou Gary Grant), buscamos, pelas rotas do Amor, a totalidade. E é a densidade impenetrável da imagem, uma certa imagem e olhar, que acorda a fera interior para, no sangue do Amor, redescobrir, em fúria, a impossibilidade da entrega, a impenetrabilidade da alma. Mais do que pensar ou interrogar os efeitos das imagens e dos seus sinais o leitor de Ana Teresa é convidado a Ver, com a certeza que ver (sem ler) é uma forma de adivinhar. O que desperta o estremecimento, o que permite e força a mediação de planos, memórias, são as imagens que se impõe, infinitamente, na sua irreduzibilidade intransponível: a imagem bela, terrível de Emily de olhos vazios, um colar de pedras verdes, um lenço, ... Porque as imagens são sempre duplos de si, indícios de uma ambiguidade, uma emergência prestes a estalar, a antever, o que se interpõe entre dois mundos e os comunica.” (Gambôa 2000).

Segundo ainda Rosário Gambôa, as imagens apesar de parecerem concentradas numa corrente densa unitária, precisamente porque nas histórias pereirianas abundam infinitas imagens, obedecem a uma organização específica, cuja ordem única possível se revela sempre através do mesmo movimento e recurso, aquele da repetição:

“Não há, contudo, uma fluência concentrada de imagens e das suas frases. Cada qual tem o seu lugar, espaço e contorno estático cujo único movimento é repetir-se a si mesma, de uma forma exacta, fatal, impessoal, quase inumana. Daí a recorrência ou permanência da imagem que reforçam a sua impessoalidade e inevitabilidade: as mesmas frases, as mesmas palavras na mesma ordem, no mesmo tom, em personagens ou livros diferentes, expressam uma universalidade trágica, uma busca de sentido, que transcende os quadros ficcionais das histórias. A força substantiva das imagens é relativizada pela repetição da imagem: estanque, nada a esgota, evoca algo para lá dela indizível, mas só possível de antecipar pelo evocativo estético de uma imagem.” (Gambôa 2000)

Essa repetição constante da própria imagem, e admitamos que em Ana Teresa Pereira as imagens são obsessivamente sempre as mesmas, condiciona – como veremos mais detalhadamente no decorrer desta tese – a forma como as personagens, sobretudo a feminina, actuam. Isto acontece porque as imagens estão dentro das próprias personagens, são visionadas apenas pela mesma, e o leitor deve contentar-se com a perspectiva da personagem. Assim sendo, e porque de um mundo fechado falamos, a imagem constrói-se pela personagem e vice-versa, e a repetição das mesmas, da imagem e da personagem, ao longo de todas as narrativas de Ana Teresa Pereira constitui um único processo – o da construção da identidade que é também o da construção narrativa. Não concordamos que as imagens literárias, fílmicas, pictóricas vividas e/ou enunciadas pelas personagens sejam, de acordo com Gambôa, inteiramente impessoais. A impessoalidade pode decorrer apenas da repetição das mesmas, mas nunca está em causa a posse de quem as vive, isto é, são imagens provenientes de universos artísticos paralelos adquiridas pelas personagens pereirianas e que as marcam, porque essas personagens se identificam com essas imagens e/ou com as outras personagens desses outros mundos paralelos que também as viveram. Este aspecto da repetição da imagem, processo obsessivo em Ana Teresa Pereira, correndo o risco de estereotipar, é fundamental na construção e no modelar da personagem pereiriana, pois da repetição da imagem resulta um ‘excesso de imagem’. A personagem não consegue libertar-se das imagens que a rodeiam, vivendo-as em catadupa, num excesso repetitivo e quantitativo que se reflectirá no seu comportamento, no qual tudo (até a própria palavra) é imagem e, por conseguinte, influenciará o desenlace, quase sempre trágico, das narrativas:

“Os estereótipos (escancarados em toda a sua fragilidade na capa dos dois últimos livros, na linguagem utilizada, na construção frásica com os seus chavões e recorrências) adquirem, neste sentido uma força esmagadora; lembram-nos a intemporalidade da história (a artificialidade das personagens e quadros de referência) e exaltam, no limite, o poder premonitório da imagem. Como estereótipos são os epifenómenos das imagens mais belas e estão por detrás das frases mais belas; ou porque se concentrou neles, por simpatia, o sentir sombrio das almas, ou porque a repetição exaustiva do seu todo compacto, permite a certeza dos ritos, a eterna hesitação estética da existência, ou porque expressam exemplarmente o simulacro de um outro encontro, o certo é que é por eles, pelo seu corpo vivido e vencido, que antevemos e não por eles que cegamos.” (Gambôa 2000)

Os próprios espaço e tempo da narrativa são em Ana Teresa Pereira imagem. Já Rui Magalhães defendia no seu ensaio que a perspectiva temporal na narrativa pereiriana resulta de uma ausência da imagem:

“O tempo é a ausência de imagens ou a imagem única vivida a partir de cada um dos seus pormenores, de cada um dos cruzamentos que a constituem e não da totalidade. É, finalmente, o abandono da duplicação e o abraçar da série. Porque é impossível viver o tempo; vive-se da sua representação.” (Magalhães 105):

Anabela Sardo, no longo capítulo que conclui a sua dissertação de mestrado dedicado às categorias da narrativa ‘espaço e tempo’, também defende a ideia que o espaço é sobretudo imagem, sendo ela real ou irreal, física ou psicológica, porque em Ana Teresa Pereira “Os lugares existem como fazendo parte de uma ‘geografia interior’ da autora” (Sardo 124), são imagens provenientes do mundo privado da autora. Esse mundo privado facilmente se confunde com aquele da(s) sua(s) personagem(ns) e daí que esta última, face ao turbilhão imagético que a rodeia, não queira nem consiga sair de um inevitável mundo fechado, levando o leitor no processo de descodificação do texto a regressar também ele sempre à mesma imagem, sempre ao mesmo ponto de partida (Gambôa 2000):

«Daí o eterno retorno à imagem, de novo e sempre imagens que se cristalizam em imagens ("Mas os livros também eram filmes" - *Até que a morte nos separe*, 53). Só nelas na sua intocável impenetrabilidade, na sua imortalidade estética, renitente à interpretação e à simbologia, reside o ponto de retorno, a possibilidade da lembrança do mesmo para lá do outro que a imagem é como duplo. Destruída, regressa na sua pureza, intocada, imortal e de novo inquieta a alma que reconhece ser ela não o princípio ontológico, mas a possibilidade gnosiológica do descobrir, do quase tocar, penetrar, penetrar-se.

E esta é a fatalidade que a escrita de Ana Teresa glosa como condição e destino da própria escrita. As frases são imagens ou a procura de trespassar a imagem pela palavra que está aquém da imagem. Num sentido fundacional inerente a toda a escrita, as palavras são as únicas livres: as que cristalizam, dizem, calam ou gritam. Mas, pela mesma razão instituinte, as palavras são no seu corpo imagens, mesmo que "elementares", de coisas imageadas: rio, pedra, casa, lago..., devolvendo-nos a suspeita de uma ilusão e a impotência de a vencermos, mesmo resignando à re-presentação, ao símbolo, à dobragem. »

A palavra é assim também imagem, símbolo, e daí justificadas a leituras de Rui Magalhães e Anabela Sardo. Contudo, a imagem tem muito mais do que uma função simbólica e/ou representativa em Ana Teresa Pereira. Pertence ao imaginário - ou talvez

nem lhes pertença - das personagens (e da autora), mas também ao âmbito da estética, fazendo com o leitor transponha a mera observação estética dentro do romance para fora dele e seja também ele uma personagem:

“Todos nós somos personagens, afinal, cada um de nós não passando de mera projecção da imaginação de alguém no pérvido deserto da esqualida realidade. Existiremos nós porventura fora desse engenho matricial chamado Imaginação?” (Botelho 175)

A função dialogante é, apenas, uma entre tantas outras faces da imagem pereiriana e essa é obtida pela conexão de um discurso intertextual que atravessa todas as formas de arte. Porque é de outras imagens, de outras histórias, de outros filmes, de outros quadros, de outras músicas que a imagem nasce em Ana Teresa Pereira. Ela é recriação e construção narrativa:

“Há o cenário da casa velha encerrada entre plantas e pássaros, junto ao mar, situada num tempo moderno - com turistas e cafés - mas isolada dele pelas atmosferas que o narrador vai conseguindo criar. E são estes ambientes suscitados pelas referências a filmes, discos, músicas e actores, que melhor vão ancorar a história num presente nosso, embora sem datas.” (Barbas 44):

E como nasce do mesmo barro, de história para história, a personagem multiplica-se, desdobra-se, não se tornando perfeita, mas cada vez mais tosca, rudimentar, porque ela é inquisitória e imagem na sua superfície:

“Compreendamo-nos: um romance é sempre uma ficção, mas estas personagens fccionam-se, não por acontecimentos (quase nada acontece, quase tudo já aconteceu, Ana Teresa Pereira escreve apenas nos interstícios do desejo, no espaço ínfimo que separa a carne do pensar a carne, escreve acerca do ponto em que a carne se torna uma outra coisa, a carne aqui é uma desculpa), mas por inquisição - a si, aos outros. Símbolos e símbolos e símbolos: uma fotografia, uma reprodução de um quadro de Mondrian na parede da sala, tudo é motivo de "construção", efabulação - do outro, de si. "Pode-se amar uma mulher por". Pode.” (Bonifácio 6)

A personagem em Ana Teresa Pereira ficciona-se e é ficcionada essencialmente porque o universo narrativo da autora é também fechado, isto é, constituído e influenciado por um número (i)limitado de narrativas, personagens e imagens que se repetem de forma obsessiva, não havendo assim espaço para uma real novidade. Esta ideia é corroborada por Anabela Sardo, num artigo que consideramos fulcral para

perceber a construção narrativa e diegética pereiriana – *Quando a ficção vive na e da ficção*:

“Este artigo esboça uma questão chave da obra de Ana Teresa Pereira: nos seus textos, a ficção vive dentro da ficção e as histórias vivem de imagens literárias (e artísticas) que condicionam a construção.” (Sardo *Quando a ficção vive na e da ficção*)<sup>14</sup>

Podemos assim dizer que o universo narrativo pereiriano além de fechado é também circular e, sobretudo, excessivamente imagético, facto que leva Sardo a comparar tipos de construções artísticas distintos, mas paradoxalmente semelhantes:

“Ao processo pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro, corresponde nas letras, o de interpolar uma ficção noutra ficção” (Sardo *Quando a ficção vive na e da ficção*)

Esta interpolação, que muitas vezes pode ser vista como extrapolação pois é excessiva, resulta sobretudo de jogos de escrita protagonizados de forma propositada pela autora funchalense. Por isso, os jogos de escrita em Ana Teresa Pereira não podem ser considerados meros jogos de escrita, figuras estilísticas apenas; eles constituem um dos principais elementos de construção narrativa e a sua função não se esvazia unicamente aí:

“O jogo da escrita, o prazer dos reflexos para sempre sublimados, o permanente reenviar para uma referência literária ou cinematográfica constituem-se nela como materiais de feitura de um mundo aparentemente encerrado em alguns tópicos reconhecíveis, mas que se desdobram constantemente como imagens de imagens, num número infinito de variações que s duplo espelho permite e afirma.” (Moreira 108)

A *feitura* da narrativa pereiriana parece corresponder à feitura narrativa de outras histórias dentro e fora da história que está a ser narrada e disso dá-nos conta Sardo exemplificando com as narrativas *O rosto de Deus* e *A última história*:

“A criação literária e os labirintos verbais e temáticos (a própria escrita, o jogo literário, a(s) história(s) dentro da história) são temas subjacentes dos livros de Ana Teresa Pereira. Em *O rosto de Deus*, Ana Teresa Pereira insere um conto homónimo escrito por uma das personagens. *A última história* conta-nos a aventura fantástica de

---

<sup>14</sup> Uma vez mais o presente artigo foi também publicado no Ciberkiosk. E pode ser consultado no Blogue *Ana Teresa Pereira no Sapo* em <http://anateresapereira.no.sapo.pt/>

uma mulher que mata um homem com quem vive, um autor de romances policiais, que a impede de ser livre. O crime não tem testemunhas e a protagonista, finalmente liberta, começa a escrever as suas próprias histórias. Porém, dada a ambiguidade, a pouco e pouco, sugere-se ao leitor que o assassinio é somente a intriga de um dos livros do marido e que ela mesma não passa de uma personagem comandada, até ao mínimo gesto, pela vontade do autor, o único que tem, afinal, o poder de dar a vida e a morte.” (Sardo *Quando a ficção vive na e da ficção*)

Na verdade, a intriga de *A última história* parece assemelhar-se àquela que Ana Teresa Pereira em *Histórias Policiais* considera um dos melhores romances policiais de sempre, *Intriga e veneno* de Dorothy L. Sayers:

“E a arte copiou a realidade... Aos vinte e nove anos a escritora apaixonou-se por John Cournos, também escritor. Cournos queria que ela ignorasse as normas sociais e vivesse como se fossem casados. Dorothy queria casar e ter filhos. Depois de viverem juntos um ano, ela compreendeu que ele estava somente a testar a sua devoção, e terminou tudo. No romance *Intriga e Veneno*, a jovem escritora de policiais, depois de viver uma situação semelhante, acaba a relação numa altura em que o amante a pede em casamento; pouco tempo depois é acusada de o ter assassinado, envenenando com arsénico. No livro, Dorothy mata o amante e, o que me seduz mais ainda, apaixonou-se pela sua personagem, Lord Peter Wimsey. E, claro, transforma-se ela mesmo numa personagem. Um golpe de mestre.” (Pereira 19)

De referir que, em *Intriga e veneno*, a jovem escritora de policiais – Harriet Vane – acusada de matar o seu amante – Philip Boyes, também ele escritor de romances policiais – enquanto presa escreve um seu novo romance policial que se confunde com a narrativa em si, isto é, com a sua própria história. O romance de Harriet Vane trata também de um assassinato por envenenamento, o que condiciona de certa maneira o desenrolar de *Intriga e veneno*, na medida em que para escrever o seu romance Harriet recorreu a diversas drogarias para obter amostras de arsénico que, por sua vez, a incriminam no assassinio de Philip Boyes.

Por isso, e da afirmação anterior de Sardo, este que parece ser um diálogo entre as história(s) pereiriana(s) e o leitor dessas mesmas histórias é fundamental para percebermos a construção narrativa, mas esse mesmo diálogo só é possível se recorrermos à intertextualidade. Não podemos, ao contrário de que afirmava Magalhães, funcionar num pleno sistema de interioridade, porque a intertextualidade requer precisamente exterioridade:

“Nestes livros [*O rosto de Deus, A última história, As personagens*], para além de encontrarmos histórias dentro das histórias, sentimos que cada história vive de outras

histórias. Por isso, a intertextualidade é uma constante. Numa acumulação de planos distintos de uma mesma realidade, os textos aludidos, e aduzidos, passam a constituir o próprio texto, resultando o enunciado de leituras, de experiências e de estética que a escritora interliga. As influências admitidas, a recorrência de intertextos, e a repetição de nomes são elementos fundamentais na arte de Ana Teresa Pereira. Contudo, devemos perceber que a leitura que a escritora faz dessas obras é absolutamente pessoal o que lhes confere uma dimensão que não está, muitas vezes, presente nelas.” (Sardo *Quando a ficção vive na e da ficção*)

Então, a intertextualidade, reiteramos, será sempre uma fase obrigatória e prévia, senão concomitante, em relação à ‘unitextualidade’ de que nos falava Rui Magalhães e que Anabela Sardo aqui nomeia. Uma vez mais, não está em causa a ‘pessoalidade’ das histórias de Ana Teresa Pereira, nem a dimensão que a autora confere a outras histórias para formar as suas, nem a linguagem e discurso totalmente novos na nossa literatura e que ela deposita nas suas personagens e narradores, mas o processo de construção narrativa que gira em torno das personagens e das imagens literárias, pictóricas e cinematográficas que alimentam a narrativa; uma narrativa sempre ou quase sempre de cariz autobiográfico, num sentido particular:

“Se procurarmos destrinçar o material de que são feitas as personagens (e nos lembrarmos da recorrência obsessiva de determinados temas), parece-nos, acima de tudo, que são construídas de pedaços da própria escritora. São feitas do mesmo material dos seus sonhos e dos seus pesadelos, e das imagens (literárias) que as preenchem diluindo-se, num todo que se confunde autor, narrador e personagens, ou melhor, derramando-se nas personagens a essência de que é feita a escritora: *todos os livros são eu própria, o material de que sou feita.*” (Sardo *Quando a ficção vive na e da ficção*)

É a própria Ana Teresa Pereira que corrobora esta afirmação de Sardo quando afirma que “tudo o que escrevemos é autobiográfico” (Nunes 11) e sendo que no processo de escrita o tempo e a experiência de vida do próprio escritor são nucleares para o desenrolar do mesmo:

“Os livros são feitos de tempo. Temos de ler, ver filmes, amar alguém, alguma coisa, viajar quem sabe encontrar as nossas personagens...e, acima de tudo, esperar. É preciso descer muito fundo para chegar ao lugar onde o livro se forma.” (Pereira cit. In Nunes 11)

Ainda na mesma entrevista, a escritora funchalense admite sem pudor as referências que abundam nos seus livros, isto é, os ‘mundos paralelos’ – usando a expressão no título do artigo de Jorge Pires (Pires 102) – que subjazem nas suas

histórias. Há escritores, histórias, filmes, quadros, pintores que influenciaram e influenciam-na e estes estão presentes, de forma explícita, nas histórias dela. Esta admissão parece-nos, sob o ponto de vista de construção narrativa, relevante, pois valida um mundo artístico como ponto de partida para o seu universo literário:

**“JL: Nos seus livros há um rasto permanente de outros escritores.**

**ATP:** De certa forma, queremos reescrever os livros que nos tocaram. No meu caso, *A aventura no vale*, *A intrusa*, *A volta do paraíso*, *A árvore da noite*... E os filmes, *A noite do caçador*, *Matar ou não matar*, *À meia luz*, *Vertigo*... E, como não é possível, a não ser que nos transformemos em Pierre Menard (e mesmo ele não conseguiu), criamos um mundo que nunca existiu antes, onde nos podemos perder de novo, e ser felizes, ou infelizes, como fomos uma vez.” (Nunes 11)

A impossibilidade de recriação da mesma história literária de que nos fala Ana Teresa Pereira é uma falsa questão, uma prova de humildade da autora para com aqueles que ela considera serem os seus ‘mestres’. Obviamente que, por si só, uma recriação de uma mesma história literária é impossível, senão falar-se-ia de plágio, mas há aspectos e elementos narrativos no universo literário de Ana Teresa Pereira - no seu mundo interior – provenientes de outras artes e outras histórias e, como tal, essenciais para o processo de construção narrativa. Personagens, espaços, intrigas, imagens (...) de histórias já lidas ou vistas que ganham uma nova dimensão na narrativa pereiriana, sem nunca contudo desaparecerem ou perderem o seu cunho e matriz identitárias. Voltemos, por exemplo, a *Fairy Tales*, em concreto, ao conto *O ponto de vista das gaivotas*. *O ponto de vista das gaivotas* descreve um filme inexistente de Alfred Hitchcock, *Nightmare* de 1947. Os supostos actores principais seriam Humphrey Bogart e Ingrid Bergman e o guionista seria Ben Hecht, o mesmo de *Spellbound* e de *Notorious*. A escolha dos actores não é meramente ocasional (Ingrid Bergman sobretudo percorre tantos filmes nomeados pela autora), bem como a intriga deste filme que se basearia num conto de Daphne du Maurier, uma das autoras preferidas de Ana Teresa Pereira; a música seria a de Bernard Herrman e a realização, pois claro, de Hitchcock. Independentemente de a escritora madeirense criar uma ‘nova’ situação narrativa, ou seja, um novo filme de Hitchcock - de referir que existe mesmo um filme que se intitula *Nightmare* - esse mesmo filme seria um culminar de histórias e referências estéticas e bibliográficas. E apesar de este ser um filme com uma realização apenas num plano hipotético, com imagens e situações originalmente criadas ou não, parte de um ambiente/ realidade já conhecida. A autora apenas usa e abusa de elementos familiares para contar uma nova história. Os elementos

que comporiam este filme são, por isso reais, resultantes de outras histórias, ganhando uma nova dimensão, mas nunca perdendo aquilo que os distingue da sua origem. Um ambiente cinematográfico e/ou literário é assim recriado.

Contudo, este é apenas um pequeno exemplo, uma breve narrativa que constitui o universo literário infindo da autora madeirense. Inesgotável e sinuoso nas referências que o compõe, inacabado e circular na sua forma, o texto pereiriano será sempre, utilizando a expressão de Regina Louro, um ‘texto-labirinto’ (175). E esta parece-nos a definição, a imagem-tipo que melhor ilustra o universo literário de Ana Teresa Pereira, a imagem de um labirinto. E Rui Magalhães ainda no seu ensaio complementa esta ideia:

“Da mesma forma em Ana Teresa Pereira é necessário que não tenha fim, que se repita infinitamente; por isso é o labirinto que melhor caracteriza os seus textos. O labirinto é o círculo dos círculos com passagens invisíveis e informuláveis entre eles, mas que ao mesmo tempo se mostra como percurso possível, ainda que marcado por algumas dificuldades. A saída não é, também, a verdadeira saída do labirinto, mas pelo contrário, a penetração cada vez maior no seu interior. Sair deste labirinto é entrar definitivamente, no labirinto dos nomes, isto é, precisamente no mesmo labirinto mas numa versão onde os pontos de ligação não são apenas visíveis, como estão devidamente sinalizados.” (Magalhães 105-106)

Nas narrativas pereirianas, nesta espécie de mundo labiríntico infinito, onde o medo reinaria e no qual as passagens – as portas de entrada e de saída desse mesmo labirinto – não passariam, sob o nosso ponto de vista, de simples imagens. E são sobretudo essas imagens provenientes de outras imagens, mesmo que a sua génese seja dentro de um mesmo universo narrativo, personagens e imagens que vão passando de livro para livro, como nos faz notar Eduardo Pitta na recensão crítica que fez a *Quando atravessares o rio*:

“(…) Ao arpejo da escrita mimética e ininteligível – não confundir ininteligibilidade com estranhamento – de muito do que entre nós vai passando por ficção, a de Ana Teresa Pereira é luminosa e sedutora. Não sei se a filosofia (cujos estudos abandonou para dedicar-se por inteiro à literatura) ajudou. Sei que limpa as frases de toda a enxúndia e que é exímia na criação de atmosferas que a nossa memória retém, porque há detalhes que saltam de história para história, e o mesmo acontece com certas personagens e situações, como num continuum de cenas. Afinal de contas, ‘os livros de um escritor estão contados. E depois ele fica sozinho com os seus demónios.’ Neste voltamos a encontrar Kate e Tom, ainda que as respectivas personas não coincidam com as lembranças que temos deles. Quem, entre outros, tenha lido *A última história* (1991) ou *O mar de gelo* (2005), sabe do que falo.” (Pitta 44)

De facto, e exceptuando *O verão selvagem dos teus olhos* (2008), os últimos livros da autora – em concreto, estamos a referir-nos a *O fim de Lizzie* (2008), *As duas casas* (2009) e *O fim de Lizzie e outras histórias* (2009) – são constituídos sobretudo por histórias já publicadas e agora reescritas. Sobre o *O fim de Lizzie*, Manuel de Freitas sublinha a ocorrência dessas mesmas imagens e personagens que, neste livro, parecem ser sempre as mesmas das duas narrativas breves que o constituem; contudo, o simples facto de se tratar de um exercício de reescrita não deve ser encarado como redutor, mas sim contextualizado dentro da(s) própria(s) história(s), e num âmbito mais alargado, em todo o universo literário desta autora:

“Neste volume, que assinala a estreia de Ana Teresa Pereira na mais elegante colecção portuguesa de livros de bolso, deparamo-nos com dois textos que haviam sido já publicados. ‘Numa Manhã Fria’, entretanto reescrito, constituía o texto inicial de *Histórias Policiais* (2006), ao passo que *O Fim de Lizzie* foi originalmente divulgado neste suplemento do ‘Expresso’, numa versão bem mais concisa. A pertinência de reunir estas duas novelas num único volume é inquestionável. Além de as personagens principais serem nominalmente as mesmas (um quarteto implacavelmente estigmatizado pela questão do ‘duplo’), repetem-se também os cenários: Wistaria Hall e as charnecas circundantes, o nevoeiro de Londres, uma noite escura que ‘pode durar o resto da vida’. Mas seria decerto redutor atermo-nos à constatação destas afinidades, pois a elas se vem sobrepor outro tipo de inquietações, como seja a inexorável despedida da infância, essa época em que ‘o mundo ainda não nos parecia um lugar incompreensível.’” (Freitas 59)

Com *O fim de Lizzie e outras histórias*, Ana Teresa Pereira volta a convidar-nos a entrar em Wistaria Hall. A «O fim de Lizzie» e a «Numa manhã fria» junta-se-lhes «O sonho do unicórnio», a verdadeira novidade para um leitor atento da obra da romancista madeirense. Sob o ponto de vista temático, «O sonho do unicórnio» é apenas uma terceira versão da mesma história, e no fundo, uma nova história, que poderia também ser lida independentemente das duas primeiras versões ou histórias já conhecidas pelo leitor. Assim, e por conseguinte, cenários, personagens e imagens conhecidas voltam a ser repetidas em «O sonho do unicórnio» sendo que, como identifica de forma elucidativa Fernando Guerreiro no posfácio de *O fim de Lizzie e outras histórias* intitulado «O mal das flores», essa repetição tem uma função meta-textual bem definida:

“1. Apesar da sua aparente vontade de retorno à origem, nos livros de Ana Teresa Pereira pode dizer-se que tudo já começou, que todos já viemos depois da

criação e sofremos da violência de uma ruptura, falha original, que nos roubou a possibilidade de uma relação completa (ou ignorante do que se encontra em jogo) com o real.

Assim, o livro – ou a ficção –, pelo uso que faz da repetição e da variação (diferenciante), apresenta-se como um duplo dispositivo de evocação: reprodução e de atracção: captação de fantasmas.

Há sempre uma mulher à janela (o espírito, a presença da casa) – ou um homem que deambula pela charneca – que compete ao narrador (assim como ao leitor) trazer de novo ao nosso convívio para testar o seu desejo/visão na nossa realidade.

Mas trata-se de fantasmas que, na sua vinda no/pelo texto, surgem sempre com uma realidade tornada presente, acrescentada.” (Guerreiro cit. in Pereira 213)

É este jogo entre realidade e irrealidade/ficção, de fantasmas vindos de um tempo anterior ao pensamento e que são mais reais do que os próprios seres de carne-e-osso, que parece fascinar Ana Teresa Pereira. E daí se explique, como veremos mais pormenorizadamente adiante, o uso de imagens que se assemelham de história para história, na tentativa de evocar esse momento longínquo e imutável de uma realidade bem mais fascinante do que a presente.

Contudo, esta tentativa de recuar a um tempo perdido não se limita ao jogo entre realidade/irrealidade, aliás este binómio é facilmente ultrapassável, pois a autora funchalense propondo, sempre no campo narrativo, novas leituras de determinadas ficções conhecidas (ou desconhecidas, como nos quer fazer crer), está a reclamar uma hegemonia dessa irrealidade, bem como desenhando uma nova interpretação do mundo. *O verão selvagem dos teus olhos* é o exemplo perfeito de que a ficção da ficção pode ir além de uma simples mimese da realidade, conferindo-lhe uma nova dimensão. Nesse romance, que em concomitância com *Se nos encontrarmos de novo* daremos especial destaque nesta dissertação, Ana Teresa Pereira recupera um enredo e imagens que sempre a haviam fascinado, escrevendo uma ‘nova’ história que, por sua vez, enuncia uma autêntica teoria do conhecimento. E é precisamente por este ser um “livro que nasce literalmente de um outro livro” (Freitas 33), isto é, do romance original *Rebecca* de Daphne du Maurier, que a repetição de imagens, de personagens, de espaços, de palavras fazem sentido, como posteriormente veremos, na (re)elaboração dessa teoria. E de novo, Manuel de Freitas focaliza a sua atenção para esta tentativa de Ana Teresa Pereira, com *O verão selvagem dos teus olhos*, em dar vida a fantasmas e imagens que excedem o limite da ficção e que podem ensinar-nos de que há algo mais importante do que a realidade em que, nós leitores, vivemos, uma outra realidade que só as personagens pereirianas parecem conhecer:

“De um modo magistral, A. T. P. ancorou este seu livro no invulgar anonimato da sucessora Rebecca: ‘Ela não tinha nome era apenas um segundo eu, uma segunda Mrs. de Winter’. Mas também aí as coisas, se podem inverter, contrariando qualquer maniqueísmo. A inexaurível Rebecca, fragilizada e reabilitada nesta sua outra vida, acaba por perceber, ‘com uma sensação de horror’, ‘que não se lembrava do seu nome’. ‘Aprende-se a morrer, num jardim’ – será talvez essa a escura lição que nos traz este livro cimeiro numa obra que, de abismo em abismo, nunca deu um passo em falso.” (Freitas 34)

Assim, volta a fazer sentido tocarmos no tema do duplo em Ana Teresa Pereira que, no fundo, não é mais do que uma imagem coerente com aquilo que acabámos de enunciar. Das suas funções de auto-enunciação, e das quais Rui Magalhães nos dava conta, à evocação de uma realidade que está para além dele, o duplo representa no universo narrativo pereiriano um elemento basilar na construção de um pensamento metafísico. Em *O verão selvagem dos teus olhos*, e como ainda veremos detalhadamente, Rebecca e a jovem Mrs. de Winter parecem confundir-se, duas personagens que parecem formar apenas uma, mas os seus lugares e funções estão bem delimitados no interior da história. E elas têm a ver precisamente com o que acabámos de referir no parágrafo anterior, com essa realidade aparentemente invisível; e, às palavras de Manuel de Freitas sobre o último romance pereiriano, devem ser acrescentados os comentários de Fernando Guerreiro ao mesmo livro que, sob um ponto de vista filosófico, parece ter identificado esse tal outro mundo invisível ao qual as personagens pereirianas constantemente se reportam, relacionando-o assim com a questão do duplo e, em particular, com a descrição física das próprias personagens:

“Um mundo de matéria convulsa – o da primeira manhã (ou noite) da criação, ‘ainda com reminiscências do caos’ [143] -, peçados de seres e organismos em formação. Então a crer em Empédocles, o corpo desses primeiros seres ‘não era provido de uma cabeça humana’, ‘duas ramificações não [lhes] saíam das costas’, ‘não tinha[m] pés, nem joelhos corredores ou sexo peludo’, eles não eram mais do que uma ideia sagrada e soberana / que, suportada pelos seus ágeis pensamentos, corria através do mundo’ (As Purificações, fragmento 137).

É por isso que, em *O verão selvagem dos teus olhos*, Rebecca e a sua concorrente se desenham como duas criaturas, formações do limbo: ‘Nós duas que nos movíamos numa espécie de limbo, um ser que ainda não nasceu e um que se recusa a morrer’, comenta a narradora. [120]” (Pereira 216)

Das palavras de Fernando Guerreiro interessa-nos, sobretudo, e metaforicamente, a referência a essa existência um mundo invisível que está por detrás

das imagens e para além das palavras e das personagens. Nunca uma tal relação entre personagem e imagem – simplesmente literária, cinematográfica ou pictórica – fez tanto sentido como em Ana Teresa Pereira, naquela que é uma interpretação da realidade baseada na ficção. E convém recordar que a ficção da romancista madeirense é tematicamente densa e complexa, carregada de imagens, de frases, de cores e de sons que são dela mas que, paradoxalmente, são de outros escritores ou realizadores, músicos e pintores.

Por isso, e porque há dois mundos que coexistem em Ana Teresa Pereira, um que enuncia e outro que é enunciado, torna-se imperativo mergulharmos no universo literário pereiriano para desvendarmos o que está por detrás dos espaços, das personagens e das imagens. À semelhança das palavras, as imagens constituem um código de comunicação para percebermos a realidade que nos circunda. A autora funchalense, numa linguagem muito própria e num estilo que lhe é peculiar, usa e abusa desse código comunicativo, como se o importante fosse rascunhar as mesmas coisas até à exaustão, de modo a que estas percam ou ganhem um outro significado; como se chegando ao silêncio, ao vazio das palavras, tivéssemos a possibilidade de visualizar a génese de tudo; um admirável mundo novo baseado em imagens que nos são familiares.

Parafraseando Ana Teresa Pereira, no seu prefácio a *Que o diabo leve a mosca azul* de John Franklin Bardin, e cujas palavras parecem reportar-se ao seu próprio universo literário, é como se nós, enquanto leitores, estivéssemos “perdidos num mundo estranhamente familiar, um mundo onde estivemos antes dos sonhos.” (Bardin 8) e tivéssemos de ali ficar para vislumbrar o que se esconde no lado de dentro das palavras e das imagens. Só uma viagem a esse lado profundo das palavras e das imagens é que nos pode fazer compreender, sob um ponto de vista lato, a genialidade do pensamento da escritora funchalense materializado na sua escrita e o alcance do mesmo na interpretação de um mundo em constante mutação e, aparentemente, privado de uma ordem específica.

Por isso, e entrando assim no universo literário pereiriano, são precisamente essas imagens moldadas por uma singular perspectiva narrativa e corporizadas nos textos da romancista madeirense, sobretudo, na descrição de espaços físicos, é esta ficção com origem numa outra ficção, imagens que têm origem em outras imagens, um verdadeiro universo literário ao qual está subjacente um outro, que propomos tentar visualizar e perceber nesta nossa dissertação de doutoramento, porque elas, as imagens, são sempre o objecto primeiro na construção narrativa pereiriana e, ainda nas palavras

de David de *Matar a imagem*, porque todos “Nós somos eternamente prisioneiros das nossas primeiras imagens” (Pereira 99).

## **CAPÍTULO II - Em Ana Teresa Pereira**

### **1. Os tópicos de estudo**

As narrativas de Ana Teresa Pereira estão pejudadas de referências intertextuais que revelam a gênese do universo de construção literária da autora. O mosaico de imagens<sup>15</sup>, personagens, espaços, topos e temáticas é complexo e pluridisciplinar, mas possui uma unidade identitária que o delimita na tradição sociocultural anglo-saxónica. São vários os escritores, pintores, realizadores nomeados pela autora funchalense, mas há uma panóplia de referência a artistas e suas obras que se sobressai e se evidencia, quer pela obsessão e frequência com que vem sendo utilizado, quer pela importância narrativo-imagética que as mesmas obras possuem no processo construção narrativa dos romances, contos e novelas de Ana Teresa Pereira.

Por isso, urge uma análise comparativa à obra da escritora madeirense a fim de percebermos qual o universo criativo que subjaz ao dela e, assim, melhor compreendermos os mecanismos de construção literária usados, bem como as temáticas recorrentes das suas narrativas. Esses mesmos mecanismos e temáticas complementam-se, existindo e articulando-se num só, são unitários na gênese e na forma, e mesmo sob pontos de análise ideológica diferentes convergem e, por isso, requerem um aprofundamento e uma análise individuais, mas concomitantes.

Há dois temas fundamentais nas narrativas de Ana Teresa Pereira que demonstram uma unidade tenaz e sobre os quais propomos uma análise comparativa: o

---

<sup>15</sup> Na presente dissertação daremos especial relevância ao estudo de imagens obsessivas das histórias do universo literário pereiriano que, por sua vez, provêm de outros textos. Por isso, no âmbito da Teoria da Literatura, e como esta dissertação se insere também na esfera da Literatura Comparada, convém desde já definir o que entendemos por “imagem”; neste sentido, e sob o nosso ponto de vista, a melhor definição de imagem parece-nos ser aquela apontada por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux que em *Da literatura comparada à teoria da literatura* referem: “Repare-se, antes de mais, que toda e qualquer imagem procede de uma tomada de consciência, por menor que ela seja; procede de um ‘Eu’ em relação a um ‘algures’. A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através do qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (...) a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro.” (Machado 58: 59).

tema da identidade, inerente àquele do duplo, e o tema da solidão. Sob um ponto de vista formal, percorreremos esses dois temas através das duas categorias da narrativa que melhor os ilustram, o espaço e o narrador. Solidão e identidade estão interligados ideologicamente, existem indissociavelmente, dependem um do outro, a mesma dependência que se verifica entre espaço e o narrador. Estes últimos são, na nossa opinião, os veículos interpretativos ideais se quisermos perceber não só como esses temas são tratados na obra da autora, mas qual a origem e o alcance dos mesmos. São arquétipos que explicam e delimitam paradigmaticamente o tema da identidade e da solidão. Todos estes quatro tópicos podiam assim funcionar como um só. Deste modo, seleccionámos um primeiro ‘corpus’ de análise, constituído apenas por obras de Ana Teresa Pereira, que representam bem a unidade temática, de que falámos, em toda a obra pereiriana: *Matar a Imagem*, primeiro romance que data de 1989, *O rosto de Deus*, livro constituído por um conto e uma novela publicado em 1999, *Se nos encontrarmos de novo*, obra publicada e premiada pela APE em 2004, e o livro *O verão selvagem dos teus olhos* (2008), último romance da autora. As primeiras três obras deste ‘corpus’ representam todas elas inícios de fases literárias distintas na carreira da autora funchalense que, por sua vez, correspondem a momentos de evolução e aperfeiçoamento no que respeita ao tratamento dos temas da solidão e da identidade, sendo que *O verão selvagem dos teus olhos* justifica desde logo uma leitura, entre outras razões, por ser a obra mais recente da autora e tratamento último das temáticas supracitadas.

Por outro lado, foi seleccionado um segundo ‘corpus’ de análise, aquele que constitui matéria comparativa, e que pode ser considerado como revelador das ‘fontes’ de Ana Teresa Pereira. De igual modo processual, esta segunda selecção de obras e de autores que pressupomos constituir a matriz de referência da autora também não foi arbitrária. As citações e referências intertextuais, já se disse, são obsessivas e, num primeiro momento, esta selecção terá obedecido ao número de vezes em que estes autores e obras foram referidos. Por exemplo, Henry James, um dos autores sobre o qual propomos esta análise comparativa, é transversal a toda obra de Ana Teresa Pereira aparecendo referenciado, de forma directa, em quase todas as narrativas.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Em *Matar a imagem* (1989): “Talvez por viver demasiado dentro dos livros, eram estes que a marcavam para sempre. Nunca esqueceria os passeios nocturnos de Auguste Dupin e o seu amigo pelas ruas de Paris. Ou o dia em que Bill Bones, o velho marinheiro de face queimada e marcada por um golpe de sabre, chegara à hospedaria do Almirante Benbow na Enseada do Monte Negro. Ou a inquietante atmosfera na antiga casa em Essex, o velho banco de pedra em frente do lago de águas agitadas em *The*

*Turn of the Screw*” (Pereira 14); *As personagens* (1990): “- Você acha que Henry James sabia exactamente o que estava criando quando escreveu *The Turn of the Screw*?/ - Não sei./ Ele riu./ Não, não é uma coisa assim tão simples. Imagino que todos que lêem essa novela têm a sensação de já a ter lido antes. É talvez uma história que todos conhecem antes de a ler.” (Pereira 83-84); *A última história* (1991): “Patrícia planeava o crime como se escrevesse um livro./ Nem se esquecera de ter por perto os elementos quase mágicos do seu universo: *Vertigo* de Hitchcock, *The Turn of the Screw* de Henry James, o *Zaratrusta* de Nietzsche, e as *Ficções* de Borges. E, porque tinha tempo, muito tempo, estudara alguns contos de fadas, como o *Notorious* de Hitchcock e *Dead Ringers* de Cronenberg, que lhe deixava sempre uma sensação de bem-estar, de quase felicidade.” (Pereira 9); *A casa de areia* (1991): “- Já ouviste falar de um escritor americano Henry James?/ David pensou por momentos./ - A minha mãe tem alguns livros dele em casa./ - Ele escreveu uma novela de que gosto muito: *A vida privada*. Nela há um escritor que na verdade é dois. / Não compreendo – murmurou Cristina./ É uma história fantástica. Uma fantasia. Esse escritor era dois, ou seja, havia dois duplos. Um deles ficava no quarto a escrever, enquanto o outro ficava cá fora, conversava com as pessoas, fazia parte da sociedade. Como se fossem duas metade de uma mesma pessoa, percebes?” (Pereira 71); *A cidade fantasma* (1993), no conto “A noite dá-me um nome”: “- A casa de *The Turn of the Screw*... lembra-se?/ Claro que Tom se lembrava. Passara lá muitas noites agitadas, noites em que era feito da mesma matéria de Peter Quint e Miss Jessel e com eles espreitava pelas janelas, subia pela escada de caracol da torre, vagueava junto ao lago. Não sonhava com fantasmas, sonhava que era um fantasma e assombrava paredes, subterrâneos, torres, quadros.” (Pereira 23); *Num lugar solitário* (1996): “Estavam sentados no cais./ Numa das escadas, nos últimos degraus./ Mesmo abaixo, a pedra estava coberta de lodo. A água subia de vez em quando.../ Dentro de algum tempo, o lugar onde se encontravam ficaria submerso.” (Pereira 119); *A noite mais escura da alma* (1997), no conto “O Anjo Esquecido”:/ “Bly era um castelo saído de um conto de fadas...e no castelo havia um pequeno príncipe.” (Pereira 25); *A coisa que eu sou* (1997), no conto “O retrato de Jennie” : “A casa de *The Portrait of Jennie* prenuncia vagamente Bly (a mansão negra onde se desenrolam os horríveis acontecimentos, ou alucinações, de *The Turn of the Screw*). Há uma torre coberta de hera, um lago de águas escuras, imóveis, um solitário banco de pedra entre os lilases...” (Pereira 78); *As rosas mortas* (1998): “Ainda tenho os policiais do meu pai, os livros dos americanos (Henry James, William Faulkner, Truman Capote, Carson McCullers, Flannery O’Connor), os volumes de mitologia e os contos de Andersen e de Grimm.” (Pereira 27); *O rosto de Deus* (1999), no conto *A rainha dos infernos*: “Comecei a ler Henry James, à procura do contacto com o sagrado, que segundo Yeats (e Tom) só reaparecera na literatura quando James principiara a escrever.” (Pereira 61); *Se eu morrer antes de acordar* (2000), no conto homónimo: “Folheava o seu Henry James, uma ou outra frase, algumas linhas («And remember this, he continued, that if you have been hated you’ve also been loved. Ah but, Isabel - adored»), mas não lhe apetecia ler os romances nem mesmo os contos.” (Pereira 156); *Até que a morte nos separe* (2000): “Foi ao fim da tarde, quando estava no seu campo preferido, na gruta formada pelas trepadeiras, a ler uma novela de Henry James que trouxera da biblioteca (o quarto escuro, enfeitado, os inúmeros livros em que ninguém tocava há muito tempo, pareciam ter estado à sua espera), que viu Emily passar a alguma distância.” (Pereira 70); *O ponto de vista dos demónios* (2002), no conto “As montanhas e os rios”: “Mas há muitas escadas nos livros de James: em *The Turn of the Screw*, a preceptora sem nome desce as escadas de Bly e vê a mulher que é um fantasma e um reflexo dela mesma, sempre vestida de preto e sempre triste, sentada num degrau com o rosto escondido entre as mãos;” (Pereira 100); *Intimações de morte* (2002) : “Ele falava de Henry James.” (Pereira 23); *Se nos encontrarmos de novo* (2004): “Tomou dois comprimidos para dormir e fechou os olhos, mas não queria pensar, ele estava no andar de cima, um laço de escadas a separá-los, numa dessas escadas havia fantasmas como nos de Bly, alguém lhe oferecera a novela de Henry James numa véspera de Natal, quando estava no colégio, e embora já tivesse onze ou doze anos sentira muito medo, as torres e as escadas, medo de torres e escadas...” (Pereira 66); *O sentido da neve* (2005), no conto “Os lilases”: “Na novela de Henry James havia um rio, duas casas, uma em cada margem, e uma pequena ponte que as personagens atravessavam ao longo de toda a história.” (Pereira 83); *O mar de gelo* (2005): “Professor em Oxford, especialista em Henry James, autor de cinco livros.” (...) “O ponto de vista de Henry James: no fundo, só conhecemos a personagem que está em primeiro plano, não conhecemos as outras, ou apenas de forma muito indirecta, como num espelho. Obscuramente, como num espelho. Não sabemos o que acontece de facto, porque a história só tem realidade na mente dessa personagem.” (Pereira 18); *Quando atravessares o rio* (2007): “E Katie sorriu porque gostava da ideia: uma mulher misteriosa, como uma personagem de Henry James, caminhando num jardim, aproximando-se de um banco à beira-mar, ajoelhando em frente de um altar com velas acesas.” (Pereira 35)

Contudo, ultrapassado este primeiro momento de incidência quantitativa dessas referências, a selecção obedeceu, sobretudo, a um padrão qualitativo e coerente de temas (identidade e a solidão) e de categorias narrativas (espaço e narrador, em concreto, a perspectiva narrativa) semelhantes e coexistentes nessas mesmas obras e que, do nosso ponto de vista, é indispensável para se perceber as bases do universo literário de Ana Teresa Pereira. São temas, espaços e narradores idênticos não só entre as próprias obras de referência intertextual, mas também definitivamente iguais àqueles da narrativa pereiriana. E este segundo *corpus* é essencial no seu uso e dimensão, pois inclui obras que têm funcionado como alicerces e exemplos de construção narrativa ao longo de toda a obra da escritora funchalense, de tal forma amplo que o próprio tem sido objecto de análise e de debate dentro do universo pereiriano. Além da presente selecção de obras ter tido como pressuposto teórico as referências intertextuais directas, isto é, todas aquelas que são nomeadas de forma espontânea e clara pela autora, também teve em consideração as referências intertextuais usadas indirectamente, como por exemplo, imagens de filmes ou de espaços reais que a autora transporta por vezes, de forma descritiva, para as suas narrativas sem nunca, contudo, assumir a sua denominação ou nomeação. Estas referências intertextuais indirectas talvez constituam um dos pontos de maior desafio da presente tese, face à maior dificuldade em demonstrar literalmente uma influência directa no discurso e na escrita da autora. Assim sendo, e para além de Henry James, em concreto a sua novela *A volta no parafuso*, fazem parte deste nosso segundo *corpus* de análise comparativa, das ‘fontes’ de Ana Teresa Pereira, a escritora inglesa Daphne du Maurier, e respectivamente o romance *Rebecca* (1938), e ainda o realizador Joseph L. Mankiewicz com os filmes *Bruscamente, no verão passado* (1959) e *O fantasma e a senhora Muir*<sup>17</sup> (1947). Apesar de existirem adaptações cinematográficas dos romances acima supracitados e de estas serem também referidas pela escritora, como *Os inocentes* (1961) de Jack Clayton e *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, foram preteridas. Tal escolha ficou a dever-se não só à já referida selecção estatística, mas ainda a detalhes indicados pela autora que sendo presentes nas narrativas são ausentes nos filmes e vice-versa. Por exemplo, Ana Teresa Pereira nunca nomeou o nome da preceptora de *A volta no parafuso*, tal como acontece no original jamesiano, optando assim pelo anonimato da personagem,

---

<sup>17</sup> No original *The Ghost and Mrs. Muir*. O filme na sua edição brasileira tem um denominação diferente daquela original, intitulado-se *O fantasma apaixonado*. Por opções de coerência e de distinção narrativa e temática decidimos manter o título original do Inglês em Português, sendo que o antigo presidente da Cinemateca João Bénard da Costa referia-se ao filme sempre na sua edição original inglesa.

enquanto em *Os inocentes*, cujo guião é da autoria de Truman Capote e R. A. Dick, a preceptora representada por Deborah Kerr tem o nome de Miss Giddens; por outro lado, no romance *Rebecca, Happy Valley* é, à semelhança do que acontece na narrativa pereiriana *O verão selvagem dos teus olhos*, um dos espaços fundamentais da história, local de transição que liga a mansão de Manderley ao chalé de Rebecca que se situa na praia, sendo que no filme de Hitchcock, embora visível e parte integrante do filme, nunca foi nomeado como tal. Além disso, e embora Hitchcock seja um dos autores frequentemente citados por Ana Teresa Pereira, a dedicatória inicial de *O verão selvagem dos teus olhos* – “Para Daphne du Maurier” – revela que a verdadeira intenção da autora e fonte de escrita terá sido *Rebecca*. Esta selecção de autores e obras representa fielmente as influências da escritora madeirense, sendo que apenas o confronto pormenorizado com o nosso ‘corpus’ teórico pereiriano permitirá uma justificação mais completa da presente selecção.

## **2. A escolha dos tópicos de estudo**

Parece-nos necessário neste ponto voltar, de forma sucinta, aos critérios que levaram à escolha dos tópicos de estudo, situando-os no presente contexto. Porquê o tema da identidade ou da solidão e não aquele da morte, da redenção ou do sagrado? E porquê as categorias narrativas do espaço e do narrador e não aquela do tempo, por exemplo? O que nos leva a escolher umas em detrimento de outras?

A resposta poderia ser mais do que uma, mas cingimo-nos a dois critérios/aspectos essenciais que pesaram na nossa escolha. Em primeiro lugar, porque a identidade e a solidão, ambos temas inter-relacionais, são os temas da narrativa pereiriana, aqueles que se sobressaem relativamente a tantos outros, e que passam de livro para livro de forma nada periférica. A recorrência e a importância para percebermos o universo literário da autora obriga-nos a uma leitura aos mesmos indispensável. Cabe-nos no decorrer do presente capítulo demonstrar essa importância e recorrência. O segundo critério tem a ver com os mecanismos de construção literária e estilo da própria autora. Ana Teresa Pereira opta pelas categorias mais básicas da narrativa, como a personagem ou o espaço, para ilustrar algo tremendamente complexo da forma mais simples, mais nua, e para tal privilegia o elementar da escrita. Foi devido ao seu menor grau de abstracção e também à sua flexibilidade e diálogo intertextual que escolhemos o espaço como análise e não o tempo e/ou outros. No que respeita ao

narrador, falaremos de perspectiva narrativa e de focalização narrativa, absolutamente indispensáveis para se perceber esse universo fechado e antagonicamente aberto da autora funchalense.

## 2.1. (Nenh)Uma identidade

O tema da identidade aparece em Ana Teresa Pereira associado irremediavelmente ao do duplo. Ambos têm como gênese a personagem. Na verdade, o triângulo ideológico identidade–duplo– personagem é, afinal, uma linha recta. A própria autora não esconde a preponderância estrutural que a questão da identidade assume ao longo das suas histórias. Na entrevista de 2008 ao *JL*, e em resposta às questões de Maria Leonor Nunes sobre qual o interesse da autora no desdobramento ou na ideia do duplo muitas vezes presentes nos livros dela e se a questão da identidade era para ela central, Ana Teresa Pereira reconhece:

“O duplo, a fragmentação da identidade, estiveram sempre lá. Nos meus últimos livros, *O Mar de Gelo*, *Quando Atravessares o Rio*, quando as personagens não estão a representar, não estão a escrever, não fazem a menor ideia de quem são. É quando estão a trabalhar, quando fingem ser outra, que têm um vislumbre de quem realmente são?” (Nunes 10)

Este reconhecimento por parte da autora funchalense autoriza-nos a tratar aquele que é um tema central dos seus livros, o da identidade, mas provoca um número infinito de perguntas: Quem é a personagem? Qual é a personagem? Quantas são, quatro, duas, uma? Será que elas realmente existem? Será que há nos seus textos um desdobramento da personagem? E se sim, porque é que este desdobramento tem de ser estilizado? E depois, fará sentido falar em mais do que uma personagem quando lemos narrativas aparentemente semelhantes nas quais as suas personagens, Tom, Kevin, Marisa, Rita, parecem transitar de história para história e são sempre a(s) mesma(s)? E ainda, mesmo que se trate de “um vislumbre de quem realmente são” onde está a origem da personagem? Estas perguntas pertinentes não podem ficar sem resposta, mas primeiro é preciso demonstrar que nas narrativas pereirianas a identidade é um tema e quais os alicerces e as variações desse mesmo tema.

A escrita de um romance com o nome *As personagens* em 1991 prova redundantemente a importância central que a personagem, enquanto elemento narrativo,

assume nas narrativas da autora madeirense. E se ela ou elas parecem ser sempre as mesmas de narrativa para narrativa é porque se parecem de narrativa para narrativa, se situam no limiar da aparência.

Através da epígrafe hamletiana de *Matar a imagem* é-nos indicado um caminho de reflexão sobre esta questão: “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams”. Há, por isso, demasiados pontos de construção de (nenh)uma personagem, de (alg)uma identidade que devem ser percorridos pelo leitor.

*Matar a imagem* narra a história de Rita, uma jovem escritora à procura de uma identidade, de uma razão existencial, da explicação de um lugar. O grande tema orientador que comanda a narrativa é mesmo “o desejo de uma identidade com destino único, em termos sensíveis, que Rita procura” (Sardo 49) ao longo de *Matar a imagem*. O início da história é um convite para entrarmos no mundo de Rita, alguém que “Acordava continuamente, não de sonhos, mas de pensamentos desconexos; na sua mente, no seu corpo, as personagens, os quadros, as situações, estilhaçavam-se, feriam-na como pedaços de vidro” (MI, Pereira 9). A jovem, tendo apenas acabado de escrever um livro, “Estava só. As personagens com as quais vivera ultimamente tinham partido e ela estava só. Ficara um monte de folhas dentro de uma gaveta, folhas que ela não tinha coragem de reler” (MI, Pereira 10). Na verdade, as profissões das personagens de Ana Teresa Pereira, escritoras, pintoras, professoras e outros, remetem-nos para novas direcções, sobretudo aquelas sugeridas pela intertextualidade. Mas há algo nas citações acima transcritas que não pode passar despercebido. Rita é uma solitária escritora, um ser único, mas rodeado por outros que a estilhaçam durante os processos de criação escrita. O processo de construção de Rita enquanto personagem e/ou escritora mesclam-se com aquele das personagens do livro dela. Além disso, evidencia-se o facto de Rita habitar mais do que um mundo, de existir uma Rita fragmentada ou mais do que uma Rita:

“E depois havia o seu outro lado, aquele inimigo que vivia dentro dela e lá fora, que era tudo o que ela não era, que era racional, frio, prático e cruel, e que lhe murmurava, para quê, para quê escrever livros para a gaveta, tens vinte e sete anos e tudo o que tens é um monte de folhas na gaveta, não tens uma profissão, um homem, filhos... Tens um monte de folhas inúteis... E o dinheiro está no fim, tens de arranjar outro emprego e...” (MI, Pereira 12)

E é nesse 'seu outro lado', nesse "mundo interior", nesse "mundo privado" da personagem Rita que se desenrolará grande parte da narrativa. Há uma sobreposição deste em relação àquele socialmente convencional. *Matar a imagem* é talvez o romance mais autobiográfico de Ana Teresa Pereira. A autora tinha trinta anos quando o publicou, Rita tem vinte e sete, sendo esta, à exceção das personagens da série infanto-juvenil *A casa...*, a mais jovem protagonista feminina de toda a sua obra. Rita era estudante de filosofia em Lisboa, e a parte inicial do romance situa-se nesta cidade, onde também a própria autora madeirense estudara filosofia, abandonando tal como Rita o curso para se dedicar posteriormente à escrita. E depois, há uma negação daquilo que é convencional, casar, ter filhos, uma profissão fixa, quer para Rita quer para a própria autora, como veremos mais adiante.

Contudo, o mundo privado de Rita é labiríntico, 'irreal', no qual o desconhecido, o estranho, o medo regem todas as emoções na sua íntima e profunda descoberta. E é esse desejo de provar, ou de aparentemente comprovar esse mundo privado com o mundo socialmente convencional, esse mundo público, que funciona de cataclismo na vida de Rita. E este surge sob a forma de personagem, da personagem masculina do livro, David; "Conhecera-o no primeiro ano de faculdade. Despertara-lhe interesse, talvez por ser tão belo, e por aquela estranha mistura de desejo e agressividade que sentira nele em relação a ela." (*MI*, Pereira 14). O principal motivo da relação amorosa entre Rita e David não foi o amor, tal como num mundo socialmente convencional, mas uma atracção violenta por algo mais extenso da própria personagem, isto é, David é o duplo de Rita, não necessariamente o contrário dela, o outro, mas uma extensão, um 'além-outro'. Jovem, filósofo, colega da universidade, fisicamente belo, e real, tão aparentemente real que seduz Rita. Mas David parece ser apenas mais um, até porque "Se eu [Rita] quisesse apaixonar-me outra vez... talvez não fosse impossível. Podia inventar-te, criar na minha mente uma imagem tua, um outro com o teu corpo; e depois fingir durante um mês ou dois." (*MI*, Pereira 23). David não compreende qual o verdadeiro lugar de Rita. Mas através da voz do narrador, e porque o tema da identidade é recorrente em toda a história, ficámos a saber qual era o papel de Rita, um papel equiparável a uma das personagens do filme *As asas do desejo* de Wim Wenders:

"As Asas do Desejo. Vira-o tantas vezes que quase o sabia de cor. Foi descendo a rua, contando a história a si mesma.

Havia dois anjos, dois homens, que eram um só, eram duplos, o negativo um do outro, a sombra um do outro, talvez.

Um deles queria viver, queria amar, ser um homem entre homens.

O outro era um espectador, o narrador (ele desdobrava-se na figura do velho narrador) solitário, o homem que ficava na palavra. Porque há que escolher entre ter uma história e narrar...” (MI, Pereira 19)

(...)

“E ela não acreditava no amor, não acreditava na vida. O seu papel era o outro, o do anjo solitário, o anjo da biblioteca, o espectador, o narrador...” (MI, Pereira 20)

E porque David ignora este outro lado de Rita, que a própria faz questão em demarcar o seu território, o lugar por onde ele deve entrar se quiser ter a chave de acesso ao mundo dela, se quiser amá-la:

“– Há coisas que tu não podes compreender. Que há outros lugares, que há outros lados, outras realidades, e eu não quero viver só nesta, na tua. Há mundos paralelos dentro de nós, e eu quero mais do que isto...” (MI, Pereira 28)

O que é a realidade? Há realidade(s)? E se sim, qual? E qual era a realidade de Rita? E a de David? Rita parece também ignorar o outro lado de David, a outra realidade de David, aquela mais agressiva, uma parte dele que até chegou a ter o seu próprio nome: Tom. E é exactamente aquela a parte que mais a fascina, que a leva a mudar de casa, e a casar-se com ele:

“– Só terei de fingir-me um pouco apaixonado durante os primeiros tempo e depois tudo será normal, um casamento como os outros, e haverá miúdos, talvez... Miúdos para brincar na casa, durante o Verão.

Deitou-se novamente na cama e pensou no menino que brincava sozinho perto de casa, o menino que fora ele e ao mesmo tempo outra pessoa.

Mas não, não devia falsificar as recordações. O menino David não brincava sozinho, brincava com Tom” (MI, Pereira 36)

(...)

“Imaginara, primeiro com medo, depois com naturalidade, que era dois. Havia um menino sisudo e ajuizado, que quase não falava e fazia sempre o que os outros esperam dele. E havia o outro, Tom, que pensava o contrário de tudo o que David fazia ou dizia. David era o que se reflectia no espelho, Tom não, Tom era invisível.” (MI, Pereira 37)

A realidade de Rita é certamente diferente daquela de David, há uma clivagem entre as duas realidades, mas há também um choque, um desejo, um chamamento violento que a atrai, e esse é Tom. Rita apenas consegue viver no seu ‘mundo privado’, no outro lado dela, David consegue viver os dois mundos indistintamente, porque sofre

de dissociação de personalidade, David é David, mas David é também Tom, e Tom é Rita.

Mas é da incompreensão ou de uma má compreensão do mundo de Rita por parte de David, que faz despertar nele o medo, a violência e o desprezo, pois ela “Era uma cabra. Queria ser um Truman Capote de saias ou de ‘jeans’. E era só uma cabra, uma cabra loura, mas ele ia ensiná-la. Mostrar-lhe quem ele era.” (*MI*, Pereira 45). Para David, há sempre alguém que vive na sombra de um outro, de um outro que vive na luz, há sempre um duplo de alguém e “– Ela está luz e eu estou na sombra – cantarolava para si mesmo. – Uns vivem na luz e outros dentro das sombras. O que vive na luz tem sempre um duplo que vive nas sombras”. (*MI*, Pereira 46).

É esta necessidade de viver a e na sombra que faz com David/Tom convença Rita a mudar de casa, a mudar-se de um ambiente citadino para um ambiente isolado, bucólico, irreal, longe de tudo e de todos. Um ambiente que apele à necessária metamorfose da personagem para mudar o rumo da história. Um ambiente que demonstre o reconhecimento identitário de Rita, que a faça entender o porquê da sua sensação de estilhaço, de fragmentação imagética. E para que tal aconteça, David tem de dar tudo o que Rita deseja, de convencê-la que, afinal, o mundo privado de Rita é possível e real, fazê-la apaixonar por ele, provar que o mundo dela não era fantástico, nem exclusivamente seu, e de que ele podia entrar simplesmente nele:

“Porque se apaixonaria por ele? Porque ele lhe dera livros e gatos, e vestidos, e um cais de pedra, e uma casa com um quarto fechado?

– Ele deu-me aquilo com que eu sonhava em menina – reflectiu. – Como um bruxo, como o diabo das histórias de Edite, entrou dentro de mim e descobriu as minhas fantasias.

Abanou a cabeça com irritação.

– É absurdo. Estou-me a deixar levar pela imaginação.

Mas ele mudara. Isso não era imaginação sua.” (*MI*, Pereira 79)

Rita descobre que David também tem medo, isto é, reconhece que David se transformou em alguém muito parecido com ela, mas após um reconhecimento há quase sempre uma surpresa ou uma desilusão. No caso de David, este reconhecimento, esta sua mutação, constitui uma desilusão para Rita, sendo preciso alguém do outro lado da balança para voltar ao estado primitivo da história deles. Rita encontra esse alguém em Miguel, um “professor na escola primária” (Pereira 84) que tem “um menino de dez anos”, ou seja, alguém ordinário com família. Não existe, de facto, nenhum motivo

passional nesta nova relação entre Rita e Miguel, nem sequer nenhuma atracção física ou intelectual por parte de Rita no confronto de Miguel, se existe verdadeiramente algum motivo para iniciar esta nova relação, então esse tem a ver com David, com a violência de David/Tom, com o facto de Rita desejar Tom:

“Estava tão absorvida na conversa [com Miguel] que nem se apercebeu da chegada do automóvel. O Diane imobilizou-se à frente deles. Ouviu chamar «Rita» e então ergueu os olhos com um sobressalto.

O rosto do homem ao volante estava taciturno, agressivo. Era o seu marido. O seu dono.” (MI, Pereira 86-87)

A violência de Tom vai-se agudizando consoante as provocações de Rita. Mas esta é uma violência desejada, hedonística, sinónimo de prazer, de experimentação do mundo privado de Rita, do seu mundo irreal, a experimentação das suas leituras, das suas histórias:

“Agarrou-a com brutalidade, enterrando as mãos na sua carne, cravou-lhe os dentes no seu pescoço, fazendo soltar um grito de horror e de prazer. Depois, afastou-se, enquanto ela levava a mão ao pescoço, sentindo as marcas dos dentes dele” (MI, Pereira 87)

De facto, um paralelo com o início da história tem de ser feito:

“Durante meses, um vampiro visitara-a todas as noites e sugara-lhe o sangue até ao amanhecer.

Acordava” (Pereira 9)

Não se trata aqui de uma colagem narrativa, quando muito de uma sobreposição, de uma troca de identidades. Em Ana Teresa Pereira o onírico funde-se aparente e constantemente com o real, uma personagem desejaria viver o irreal e a outra personagem o real, mas tal nunca chega a acontecer na totalidade. Rita, em *Matar a imagem*, experimenta apenas aquilo que sempre lhe foi vedado fazer, porque existia e existe somente no lado de dentro dela. O mundo privado da personagem feminina não pode, por enquanto, fundir-se com aquele da personagem masculina. Para que tal aconteça, é preciso que Tom saia da sombra de David, que Tom, esse sim, experimente o seu mundo naquele de Rita. E é Rita quem tem de libertar Tom, e essa libertação surge sob a forma de adultério amoroso, ou ainda, sob as próprias armas de Rita, através de uma traição intelectual, de um beber do próprio veneno:

“Agarrou no policial e foi lê-lo para a sala. Levou também os óculos dela. Quase não tinham graduação e via bem por eles.

Abriu o livro na página onde ela deixara a marca e começou a ler. Leu durante algum tempo. Depois levantou-se, vagueou pela sala.

Que deveria fazer se ela tivesse mesmo um amante?

O que fazia o homem casado há quatro meses quando a mulher dormia com outro?

Podia, claro, assassiná-los.

Riu baixinho.

Rita sempre lhe despertara um certo desejo de violência. Queria entrar no mundo dela, ler os seus livros. Não era bastante dormir com ela, porque não podia entrar nos seus pensamentos, nos seus sonhos nocturnos, não podia abrir-lhe o corpo e ver os seus ossos, abrir-lhe a mente e ver os seus fantasmas, as imagens, os corredores solitários onde ela vagueara e ele não podia entrar.” (*MI*, Pereira 112)

Mas será que David realmente existe? Ou será que é Tom quem existe? Ou são ambos fruto da sua imaginação? Estas são dúvidas (i)legítimas, assentes na duplicidade da personagem e da perspectiva narrativa, que assaltam a mente de David, “Mas... e se fosse David o amigo imaginário? Se ele fosse Tom e David fosse uma personagem, uma invenção sua?” (*MI*, Pereira 124). Afinal, “Rita devia amá-lo a ele, Tom”, e ela devia ser deixada sozinha com ele. De facto, Tom, na forma material de David, o violento Tom está cada vez mais perto do mundo privado de Rita, a tal ponto de “se quisessem, poderiam voltar ao mundo lá fora”, mas não, Rita não quis, desejara que assim fosse, algo quase premeditado, teria gostado de ver o outro lado do espelho, e a outra imagem tem de ser afinal abolida, com as mesmas armas, a fazer lembrar o provérbio popular “quem com ferros mata, com ferros morre”:

“Despertou com as mãos de David no seu corpo. Ele começou a dar-lhe beijos pequenos, quase mordidelas, na boca.

Beijou-o também semiadormecida, mergulhada naquele calor negro e bom. Sentiu o corpo dele afastar-se um pouco e estendeu o braço para ir buscá-lo.

Então a faca de prata entrou-lhe no peito e ela soltou um gemido rouco

David fixou-a longamente, Os olhos estavam abertos, desmesuradamente abertos, surpresos. Os seios morenos, um fio vermelho escorrendo pela pele, chegando ao lençol, formando uma ilha que alastrava lentamente.

Levantou-se com calma, acendeu um último cigarro. O último do maço” (*MI*, Pereira 169)

Face à surpresa de Rita teria ela duvidado do (re)encontro com Tom? Será que não foi tudo imaginação dela? O desfecho de *Matar a imagem* remete-nos para a

circularidade do próprio romance, para a parte inicial onírica da narrativa, mas as últimas linhas da mesma ajuda-nos a dar uma interpretação final à história:

“David riu baixinho.

As sombras não ficaram imóveis durante muito tempo, como nas outras noites. Lentas, fantasmagóricas, avançaram para a casa...” (*MI*, Pereira 170)

Afinal, segundo David, era Rita quem vivia na luz e ele nas sombras, havia sempre um duplo de alguém na obscuridade e, por isso, o final de *Matar a imagem* não é mais do que uma metáfora da temática da identidade, de que o exterior tem sempre um interior, e de que ambos são totalmente diferentes, não há duas faces iguais. Quando tal acontece, a coexistência entre ambas é impossível, e na presente narrativa há uma extrapolação do interior do exterior, sendo, por isso, necessário matar uma das imagens. Em *Matar a imagem*, vence a sombra, a imagem obscura, Tom, sob a égide de David.

Neste romance a construção identitária da personagem é feita a partir de vários triângulos. O principal é David–Tom–Rita, mas também há aqueles secundários com Miguel–Rita–David ou ainda Carolina–Rita–David. O facto de ter encontrado um possível outro David, isto é, Miguel, levava Rita a procurar lá fora, no mundo público, uma outra Rita, a jovem Carolina, a fim de delinear um mundo paralelo àquele da sua existência, “Reflectiu, divertida, que também ali podia haver um triângulo. E, até então, a sua história com David desenhara-se como uma história a dois” (*MI*, Pereira 89). Rita vestira Carolina à sua imagem e semelhança, com coisas dos seu armário, com pertences pessoais, de tal modo que fizera Carolina exclamar “– Parecemos duas irmãs.” (Pereira 91). Parece algo de irrelevante, mas Carolina torna-se parte integrante e extensa de Rita e David tem de alcançar essa outra imagem de Rita, não sendo então surpreendente que David tenha tido um caso com uma jovem de dezassete anos. Assim, o triângulo inicial alarga-se, passando a ser um quadrado perfeito: Miguel – Rita – David – Carolina. Contudo, no final de *Matar a imagem*, e de um ponto de vista metafórico, todas as figuras geométricas são anuladas, resistindo apenas uma personagem, David. Mas será que havia desde o início uma só personagem? Terão sido todas as outras personagens uma variação da mesma? E mesmo havendo uma, David, será que não poderia ser anulado por Tom? Todas estas perguntas têm apenas uma direcção: será que há realmente personagens em Ana Teresa Pereira?

A pergunta não pode ter resposta sem termos em conta toda a obra pereiriana, sendo que há figuras geométricas, a nível da construção das personagens, que se repetem. N’*O rosto de Deus*, por exemplo.

Tom é uma personagem que atravessa toda a obra de Ana Teresa Pereira. A tese de mestrado de Rosélia Fonseca - *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira* – é prova disso mesmo. Vemo-la sob a denominação de Tom em *Matar a imagem*, *Num lugar solitário*, *Intimações de morte*, e em tantas outras narrativas pereirianas; a personagem masculina é central na obra da escritora funchalense. E em *O rosto de Deus*, Tom reaparece, quer no primeiro conto “A rainha dos infernos”, quer na segunda, última e homónima narrativa do mesmo livro. E o Tom de “A rainha dos infernos” “surge transformado em lenda” (Sardo 108), precisamente porque este conto pereiriano é um reescrever do mito grego de Perséfone<sup>18</sup> (ou aquele romano de Prosérpina, deusa apreciada pela autora como comprova a capa de *As rosas mortas*, um retrato de Prosérpina pintado por Dante Gabriel Rossetti). O Tom desta história é completamente diferente daquele de *Matar a imagem*. É mais velho, “tinha cinquenta e oito anos” (RD, Pereira 28), do signo Gémeos, e “Era de origem irlandesa, o que talvez explicasse um pouco o seu rosto, aquele rosto estranho que se vislumbrava nas fotografias, fazia lembrar o andróide de Aliens.” (RD, Pereira 28). Tom é em “A rainha dos infernos” um pintor – o de *Matar a imagem* era filósofo – alguém nómada, fora um deambulante pelo mundo, distante da sociedade das leis, do mundo convencional, pois “Fugira de casa aos dezasseis anos e percorrerá o mundo em cargueiros, fora preso por vagabundagem numa cidadezinha dos Estados Unidos” (RD, Pereira 28). Agora Tom vivia isolado do mundo público, do mundo convencional, numa casa antiga nas montanhas “a umas duas horas de caminho” (RD, Pereira 30) da povoação mais próxima. Uma casa que “não era muito grande (não um castelo, de todas as formas)”,

<sup>18</sup> **Perséfone.** Perséfone é a deusa dos Infernos, companheira de Hades. É filha de Zeus e de Deméter, segundo a versão mais divulgada da lenda. Outra variante apresenta-a como filha de Zeus e de Estígia, a ninfa do rio infernal. A principal lenda de Perséfone é a história do seu rapto por Hades, seu tio (era irmão de Zeus). Este apaixonou-se pela jovem e raptou-a aproveitando para isso um instante em que ela colhia tranquilamente flores em companhia das Ninfas, na planície de Ena, na Sicília (local geralmente indicado pela lenda como cenário do rapto. Hades com a conivência de Zeus, durante a ausência de Deméter. É, pois, nesse momento, que se situam as viagens da deusa pela Grécia em busca da sua filha.

Quando Zeus, por fim, ordenou a Hades que devolvesse Perséfone a sua mãe, tal já não era possível, em virtude da jovem ter quebrado o jejum enquanto se encontrava nos Infernos. Por inadvertência (ou tentada a isso por Hades), ela tinha ingerido uma semente de romã, o bastante para ficar indissociavelmente ligada aos Infernos. Para amenizar o seu sofrimento, Zeus decidiu que Perséfone repartiria o seu tempo entre o mundo subterrâneo e o mundo dos vivos, numa proporção que varia segundo os autores: ora se diz que permaneceria um terço do ano sobre a Terra, ora que aí ficaria durante seis meses.” (...) “Em Roma, foi identificada como Prosérpina” (Vide verbete “Perséfone” do *Dicionário da mitologia grega e romana* de Pierre Grimal, Difel, pp. 369-371)

uma antiga construção em pedra em volta de trepadeiras, com o tecto inclinado, e pequenas janelas salientes” (*RD*, Pereira 31), com um simples jardim. A descrição dos espaços físicos em Ana Teresa Pereira é fulcral para a compreensão hermenêutica do próprio texto, como veremos em pormenor mais adiante, mas no presente conto a casa de Tom é um espaço genealógico, vital, com um jardim, antigo, tal como o próprio Tom. É Tom quem dá génese à casa, mas é também a casa que dá génese a Tom e ao desenrolar da história. E é precisamente para vir trabalhar nesta casa que a personagem feminina principal da história, da qual não sabemos o nome, apenas a idade, dezanove anos, é convidada:

“A carta em si era muito concisa. Dizia que soubera da minha existência através de um dos meus professores (um amigo seu) que achava que eu tinha talento. Vinha convidar-me para passar dois ou três meses na sua casa. Precisava de um modelo e em troca poderia avaliar os meus trabalhos e transmitir-me alguns dos seus conhecimentos” (*RD*, Pereira 25).

Contudo, tal como a casa, esta jovem tem algo de parecido com Tom. Era pintora, estudante de pintura, uma aprendiz, e era curiosamente “do mesmo signo” (*RD*, Pereira 28) de Tom, Gémeos. O esotérico, a astrologia, a mitologia, a religião e a antropologia são campos de estudo que não podem passar despercebidos no universo pereiriano. A própria escritora funchalense é do signo Gémeos, o que considera ser uma condição. Também no presente conto as personagens são Gémeos, como se as duas fossem uma, um só signo, uma só existência. Cada uma, a face da outra. Além disso, as duas personagens “na realidade tínhamos nascido com dois dias de diferença. E imensos anos pelo meio, claro” (*RD*, Pereira 28). E depois, ambos têm um rosto estranho e enigmático, o de Tom sagrado, o da jovem belo, intenso, inexplicável:

“E o mais estranho é que, embora o seu rosto nada tivesse a ver com a beleza (estava muito além disso) e o meu fosse bonito (Tom disse-mo, e qualquer dúvida que eu pudesse ter desapareceu naquele instante), ele um dia me pegou no queixo e disse essa frase ‘nada pode explicar o teu rosto’ ” (*RD*, Pereira 28).

A jovem é assim convidada por Tom, alguém que se lhe assemelha, a fazer parte do mundo dele. E o momento em que a jovem conhece Tom, é um instante sagrado, de uma atracção quase religiosa, “Invadiu-me um desejo enorme de ajoelhar e tocar aquele rosto com as minhas mãos, com toda a incredulidade das minhas mãos, aquele rosto impossível, que estava tão longe da beleza, o mais belo que vira na minha vida.” (*RD*,

Pereira 38). Mas esse mesmo momento é algo já anteriormente presenciado, como se a vida entre os dois tivera começado bem antes desse momento, há um sentir de algo já vivido, de algo familiar:

“Depois dos momentos iniciais começámos a falar naturalmente, como se conhecêssemos há muito tempo; não havia qualquer estranheza, era como se tivéssemos estado ali no dia anterior.” (RD, Pereira 38)

Os primeiros passos na relação entre as duas personagens é de aprendizagem, sendo que Tom lhe indicara “alguns livros, textos de Platão e Plotino, *O nascimento da tragédia* de Nietzsche e vários ensaios de Mircea Eliade (sobre religiões e simbolismo) para começar” (RD, Pereira 39), e depois “houve o primeiro beijo, as primeiras carícias” (RD, Pereira 40).

Mas tal como Perséfone, também a jovem ficou presa no mundo de Tom, e a sua libertação era impossível de ser concretizada, face à aproximação do seu senhor, do rosto dele:

“Quando queria afastar-me Tom não o permitia, ficava de pé ao seu lado enquanto ele trabalhava (a sua violência, pintava com o corpo todo, não apenas com mão) e era como se estivéssemos dentro da tela, e dava medo, aquele vazio, prenhe de vida e morte, de transformação, por instantes parecia-me entrever algo que deveria permanecer escondido, talvez uma imagem primordial que se revelava por segundos para logo desaparecer.” (RD, Pereira 40)

Esse algo escondido que é pressentido pela jovem é nada mais do que “o reconhecimento, a lembrança/E depois a dissolução. / Como depois da morte.” Tom escondera algo, mas ele era o seu “primeiro amor” (RD, Pereira 49), o único, afinal, assim, estavam no centro do mundo, o mundo privado de Tom.

O que a jovem não sabia era por que razão o final da carta que Tom lhe enviara fosse tão surpreendente: “Espero-a nos primeiros dias de Outono” (RD, Pereira 25). E já se aproxima o final do Inverno, e a jovem tem de voltar ao mundo lá fora, à sua mãe, ao mundo dos vivos, tal como Perséfone. A jovem tem de partir agora, mas voltará no Outono seguinte, e numa clara alusão ao mito grego, Tom entrega-lhe para a viagem uma maçã:

“– Esperar-te-ei no mundo no Outono seguinte. Tenho muito tempo.

Voltei o rosto para que ele não visse as lágrimas que me inundavam os olhos. Tom levantou-se e tirou do armário uma maçã esverdeada.

– Toma. À falta de uma romã.

Sem perceber, dei uma dentada na maçã. Ele recomeçara a folhear o livro, tranquilamente.” (RD, Pereira 54)

E é no mundo dos vivos, lá fora, numa conversa com a mãe, que há o reconhecimento final:

- Vocês foram amantes?
- Sim. Durante quase dois meses. E eu fiquei grávida.
- Respirei fundo.
- Disseste-lhe ?
- Sim.
- E Tom ?
- Quis que eu ficasse com ele.
- Mas tu não ficaste.
- Não fazia parte dos meus planos.” (RD, Pereira 58)

Tom é o pai da jovem (Hades era o tio de Perséfone). E tal como seduzira mãe, também o fizera com a filha e tantas outras mulheres – Lisa, a mulher que serve na casa de Tom é exemplo disso. Ao contrário da sua mãe, a jovem decide permanecer no mundo de Tom, pois sabe que lá será sempre a rainha dos infernos, “A rainha maldita de um rei maldito” (RD, Pereira 69).

A história de “A rainha dos infernos” é a história de um incesto. A narrativa é circular e a jovem voltará ao (seu) mundo de Tom sempre em cada Outono. A narrativa inicia-se e termina com as mesmas palavras:

“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...” (RD, Pereira 72)

Afinal, será que tudo terá sido um sonho? Não. Apesar das suspensões do enunciado indicarem a repetição contínua desta história incestuosa, o sonho da jovem não é mais do que a metáfora do quão grotesco, doloroso, mas angelical, é este incesto, como se de um morrer e renascer se tratasse; mas esta história é também uma ideia de gravidez. A maternidade pertence ao mundo convencional, que a autora respeita, mas prefere negar. A mãe amou Tom, a filha amou, a neta (que não quer nascer) amará Tom e esta história repetir-se-á infinitamente em tempos vindouros. E à ideia de gravidez

subjaz a ideia de génese, de identidade. Os mesmos traços do rosto de ambas as personagens deixavam antever este desfecho.

A história de Tom é a história da sua filha, da mãe, das outras amantes e vice-versa. Mais uma vez poder-se-ia estabelecer um triângulo entre as personagens (exceptuando Lisa, que é uma personagem secundária): Tom–Mãe–Filha. E apesar do final ser completamente diferente daquele de *Matar a imagem*, no qual subsiste apenas uma só personagem (David), enquanto que no presente conto há duas (Tom e a filha) ou ainda as quatro iniciais (Tom–Filha–Mãe–Lisa), o triângulo pode ser desfeito, unidireccional, precisamente porque temos quatro versões de uma mesma história: aquela de Lisa, muito sucinta, cujo final consiste em Lisa servir Tom para toda a vida; aquela da mãe, que à semelhança das outras mulheres foi seduzida por Tom, mas que apesar da gravidez que a une a Tom decide não viver no mundo dele; a filha, que após o encontro inevitável com Tom, seu pai, decide ser sua amante e concomitantemente a rainha do mundo dele; e, por fim, a própria história de Tom, o sedutor. São todas quatro histórias de uma história, personagens de uma personagem, e a central parece ser Tom. Só a identificação com a personagem Tom é que valida, por parte da própria jovem, da mãe e de Lisa, o facto de Tom viver com a própria filha, sem que nada e ninguém se manifeste contra algo moralmente (no mundo convencional) criticável. Todas as personagens caminham para Tom, mas não nos podemos esquecer que, no final deste conto, ficámos essencialmente na presença de duas personagens. Uma jovem e uma velha. Um Rei e uma Rainha. Um Hades e uma Perséfone. Dois mundos, o mundo privado de Tom e da filha e o mundo convencional da mãe.

E também *O rosto de Deus* são duas narrativas – “A rainha dos infernos” e “O rosto de Deus” - “duas histórias, que são uma só” (Sardo 28). Na segunda narrativa, que dá título ao livro, reencontraremos de novo Tom, ou melhor, como explica Anabela Sardo, o Tom da segunda história é aquele que passaria para a primeira:

“O Tom da segunda história, que desaparece (e que julgamos ter sido assassinado pelas duas mulheres) não morre, apenas volta para o encontro com a mulher da primeira história e que é, de certa forma as duas da segunda história numa só.” (Sardo 28).

Reencontraremos, assim, também, na opinião de Sardo, a filha de Tom da primeira história sob a forma de duas personagens, das irmãs gémeas Patrícia e Marisa. Paulo, amante das duas jovens, é uma personagem nova. Contudo, e apesar das ligações

estilístico-narrativas entre as duas histórias, estamos na presença de histórias diferentes. “A rainha dos infernos” é uma história de incesto enquanto “O rosto de Deus” uma história de partilha, um crime, uma história policial.

*O rosto de Deus* tem duas partes ideológicas distintas. A primeira parte, do ponto de vista estilístico mais biográfica, narra analepticamente o tempo de infância e juventude de Paulo, Marisa e Patrícia, bem como o encontro com Tom. A segunda parte, mais descritiva, narra as consequências do encontro com Tom, e do casamento de Tom com Patrícia. Mas o que o leitor não pode esquecer é que apenas tem a perspectiva narrativa de uma só personagem, Paulo. É ele quem narra quer a primeira quer a segunda parte da história.

De facto, quando inicia ‘O rosto de Deus’ o leitor já se aproxima da parte final da mesma, com Paulo, através de uma frase das escrituras, a sintetizar aquilo que se teria passado: “Forçá-los-ei a ajoelhar-se aos teus pés e a reconhecer que eu te amei” (*RD*, Pereira 79). Esta frase soa a vingança, a sacrifício religioso, mas Paulo antes de conhecer Tom era uma pessoa diferente; ele que “conhecera as gémeas durante toda a sua vida” (*RD*, Pereira 85) e que “Entre os catorze e dezasseis anos, namorara com Pat.” (*RD*, Pereira 91), mesmo que gostasse da mesma maneira de Marisa. E é através uma vez mais das palavras de Paulo que ficámos a saber um pouco mais da caracterização física e do carácter das gémeas:

“Assemelhavam-se a duas figuras de um quadro, com os seus rostos graves e os vestidos muito limpos (Gainsborough, pensaria mais tarde). Perguntava a si mesmo porque motivo nunca saíam e brincavam com as outras crianças. Nessa altura ele já tinha os seus amigos, jogava à bola na praça e cantava no coro da igreja.

Mas as duas meninas pareciam estar condenadas a não atravessar aquele portão” (*RD*, Pereira 85).

Inicialmente Paulo vivia assim no mundo convencional e as gémeas, Pat e Marisa, num mundo delas, fechado, privado. A distinção entre estes dois mundos era clara, o mesmo não se podia dizer da distinção física entre as duas gémeas. Apenas quando namorara com Patrícia é que Paulo se apercebeu da marca que as distinguia: “[Patrícia] Tinha um sinal castanho, uma pequena mancha, no seio esquerdo.” (*RD*, Pereira 93). Mas até namorar com Pat, fora preciso conquistar a confiança das gémeas, de ambas, e essa só foi possível graças à profissão do pai. O pai de Paulo tinha uma livraria, onde o próprio Paulo passava parte do seu tempo, e é através dos livros que Paulo estabelece a sua ligação com as gémeas:

“Viu-as uma vez no recreio com um livrinho, *A Pequena Sereia*, e sentou-se ao seu lado.

– Qual das duas é a sexta sereia? – perguntou” (*RD*, Pereira 88).

(...)

“Depois lembrou-se que na manhã seguinte, um sábado, devia escolher dois livros de aventuras para lhes levar. Ficou a pensar no assunto. *A Aventura no Castelo* e *Aventura no Vale* de Enid Blyton. Seria bom falar dos livros na segunda-feira. (*RD*, Pereira 88-89).

Este pormenor pode parecer insignificante, mas tal não é. Os livros, a própria imagem de livraria, indica-nos que estamos a entrar num mundo fechado, sem retorno. E é com livros e filmes que devemos relacionar a identidade das personagens da nossa narrativa. A ligação entre as mesmas baseia-se na abstracção do que de mais real existe para elas, as histórias dos livros que lêem. E a prova disto é o sigilar deste mundo fechado, com a chegada daquele que tem o poder de escrever essas histórias, Tom “um escritor não muito conhecido” (*RD*, Pereira 99) que “Publicara cinco livros, três de poemas e dois de contos.” (*RD*, Pereira 99). Apesar disso, a identificação de Paulo com Tom, acontecera muito antes da chegada deste último, claro está, através dos livros, aquando de uma leitura que o pai de Paulo lhe aconselhara:

“O livro provocara-lhe primeiro uma sensação de estranheza, depois de encantamento absoluto. Parecia escrito numa linguagem desconhecida e no entanto familiar (talvez uma linguagem antiga, esquecida, já não dirigida aos homens, mas aos animais, às pedras, aos espíritos).

Dava a impressão de falar de coisas incompreensíveis e no entanto deixava marcas fundas, por vezes fazia-o sentir-se muito feliz, outras dava-lhe vontade de chorar como se fosse um menino pequeno que perdera o que mais amava no mundo.” (*RD*, Pereira 99)

Por isso, a chegada de Tom, porque todos “Talvez aguardassem a chegada de Tom” (*RD*, Pereira 101), representaria para Paulo a entrada no seu outro mundo, aquele interior, distante daquele convencional até então vivido. A inversão de papéis em *O rosto de Deus* é notável. Em “A rainha dos infernos” são as restantes personagens quem se aproxima de Tom, mas n’ “O rosto de Deus” é Tom quem se aproxima das restantes, sem que isso constitua algo de novo, bem pelo contrário, estava destinado a acontecer. Mais do que a personagem Tom como fio condutor que liga as duas narrativas do livro é o seu rosto, sinédoque de uma identidade complexa e sagrada única, que poderia unir estas histórias. O Tom de cinquenta e oito anos d’ “A rainha dos infernos” possui na segunda história um rosto em que “Os traços eram fundos, incrivelmente fundos, como

talhados com uma faca, os olhos eram cinzentos, a testa alta, o cabelo castanho” (RD, Pereira 102-103); e porque, de acordo com Marisa, “quando encontramos alguém que nos lembra o rosto de Deus, a princípio é terrível, mas depois... há só o desejo de estar com ele, de abandonar-se...” (RD, Pereira 108); além disso, o Tom de “A rainha dos infernos” fora também escritor, vivera nos Estados Unidos, “passou alguns anos em Nova Iorque onde escrevia short-stories (policiais e westerns) para revistas.” (RD, Pereira 29), tal como o Tom-escritor de “O rosto de Deus” que “passara alguns anos nos Estados Unidos, ganhara um ou dois prêmios literários que recusara. » (RD, Pereira 100). Este último também não tarda a seduzir indelevelmente as outras personagens. O mesmo Tom sedutor de “A rainha dos infernos”.

O casamento de Tom com Patrícia “foi um casamento estranho” (RD, Pereira 113), com muito poucas pessoas, entre as quais os pais das gémeas, “o rei e a rainha”<sup>19</sup> (...), “O rei e a rainha, o príncipe e as princesas... Mas... o que era Tom?” (RD, Pereira 113). A pergunta faz sentido – aquela que o leitor teria pensado talvez fosse Quem era Tom? – sobretudo, se tivermos em conta a segunda parte da novela. Depois de casada com Tom, Patrícia mudara para a casa de Tom, aquela que se ele alugara no fim da rua, a mesma que ficava diante da de Paulo e Marisa<sup>20</sup>, apesar deste casal só ter mudado de casa depois da chegada Tom. Contudo, a casa de Tom aos poucos tornara-se “a casa. Aquela onde se reuniam, a que importava, a que era mesmo habitada.” (RD, Pereira 129). E Paulo fazia agora parte do círculo, começava a entrar na penumbra, a conviver com Pat, Marisa e... Tom, experimentava a mesma penumbra quando à noite abraçava Marisa e esta lhe pedia para apagar a luz. Ele não se importava, afinal “o sexo era bom, ela gostava de sexo, os olhos fechados” (RD, Pereira 136), mas a mulher que agora dormia a seu lado não era a sua amante Marisa, mas outra irmã gémea, a mulher de Tom, Pat:

<sup>19</sup> A primeira referência aos pais das gémeas como “o rei e a rainha” surge na página oitenta e nove: “O rei e a rainha continuavam a não deixar as filhas sair sozinhas, a não ser para a escola”. Tal referência poder-nos-ia levar para o mundo de lendas, fábulas, contos de fadas em que as gémeas sempre viveram, mas é mais uma forma da autora poder regressar à história de *A rainha dos infernos*, no qual à semelhança de Hades e Perséfone, Tom e a sua filha eram reis, ela “- A rainha maldita de um rei maldito” (RD, Pereira 69).

<sup>20</sup> A casa é um outro espaço físico central da obra pereiriana. Sem nos queremos alongar muito neste momento, pois desenvolveremos este tópico mais adiante, note-se que nesta narrativa há duas casas, como também há duas personagens masculinas e duas femininas, por sua vez, duas gémeas, que, no conjunto, formam dois pares amorosos, dois casais. Além disso, as casas estão simetricamente em frente uma da outra, com apenas uma rua que as separa. O espaço físico também está relacionado em Ana Teresa Pereira com a identidade e na presente narrativa a duplicidade ou o desdobrar-se da personagem vê-se de uma forma muito acentuada.

“A mulher moveu-se ligeiramente, e a alça da camisa deslizou um pouco mais, deixando o seio esquerdo quase nu.

Um pouco de poalha azul junto ao mamilo, no mamilo.

Paulo pôde ver claramente o sinal, a manchinha castanha, inconfundível, no princípio do seio.” (RD, Pereira 146).

Este episódio poderá causar surpresa ao leitor, mas em *O rosto de Deus* o tema da identidade tem a ver com a unidade, a totalidade, a fusão das personagens de que falara Rui Magalhães no seu artigo *As faces do centro*, e as palavras de Patrícia (supostamente na pele de Marisa) não deixam dúvidas, “É por isso que não nos devemos separar, querido. Nós amamo-nos. Nós quatro. Somos um todo” (RD, Pereira 140). A fusão de Paulo com Tom é feita não só através das relações de bigamia que os dois mantêm com as gémeas, mas também com livros e sobretudo, através da escrita. É no *moleskine* que Tom oferecera a Paulo, com a condição de que este último escrevesse nele, que temos conhecimento de uma nova narrativa, uma terceira narrativa intitulada “O rosto de Deus”. Uma história escrita por Paulo, o reescrever de uma história familiar, já lida, a sua, como se de um sonho tratasse, e que ocupa a totalidade do capítulo cinco da segunda parte de *O rosto de Deus*. “E então aconteceu uma coisa terrível. / O fim do mundo. O fim de um mundo.” (RD, Pereira 167), Tom desaparece sem deixar rasto, mas tudo continuará a ser como até agora, “-Tudo no mundo pode desaparecer, mas ficará o seu rosto.” (RD, Pereira 175), ele continuará presente e Paulo “Tinha de estar preparado porque algo ia acontecer” (RD, Pereira 178). Tom, com a ajuda das gémeas, renascerá em Paulo: “Com um terror profundo, que nunca experimentara antes, Paulo viu-as a passar entre as roseiras e, devagar, começar a atravessar a rua.” (RD, Pereira 178). O final de *O rosto de Deus* não é totalmente elucidativo quanto ao destino das personagens masculinas. Tom desaparece, pensara-se que poderia ter sido assassinado pelas gémeas mas voltara apenas para a primeira narrativa, e Paulo, esse sim, pressupõe-se que para as gémeas (re)alcançarem Deus, isto é, Tom, o tenham sacrificado, assassinado.

*O rosto de Deus* é assim um policial, mas narrativamente abre um segundo ciclo literário na carreira literária da autora funchalense: *o ciclo do sagrado*. Este ciclo será fechado com o romance *Intimações de morte* e é o que podemos considerar como um período de transição na obra pereiriana. Na verdade, o sagrado como abordagem temática sempre esteve presente nos livros da nossa autora, mas a partir de *O rosto de*

*Deus* adquire uma centralidade até aí inexistente, algo já anunciado no anterior romance, através da personagem Miguel de *As rosas mortas*, também ela possuidora de um mesmo rosto, “E o rosto do homem. O rosto de Deus. O rosto frágil de Deus” (*RM*, Pereira 180). Contudo, a abordagem ao tema do sagrado não pode ser desligada do tema da identidade, pois está dentro deste. E apesar de ser um policial *O rosto de Deus* é um livro sobre identidade. Duas histórias diferentes, um só Deus uma personagem igual, e todas as outras que se assemelham.<sup>21</sup> E, porque, como afirma Rui Magalhães, “As personagens só têm olhos para a própria interioridade. Para os próprios fantasmas. Tom é claramente um duplo, uma emanção do eu incapaz de ver” (Magalhães 309), então, “Há aqui, por conseguinte, o primado da identidade” (Magalhães 309).<sup>22</sup> O duplo em *O rosto de Deus* é plural, porque assenta a sua existência na multiplicidade, mas também como defendera Rui Magalhães ele é antiteticamente uno, porque todas as personagens almejam a unidade, sendo Tom quem a promove: “Tom promove a unidade das gémeas (‘Nele somos uma só’ p.139)” (Magalhães 309). E isto só acontece, porque ainda segundo autor, há um colidir e anular de dois mundos, o de Tom e o de Paulo, sendo daí que na história “Tudo acontece, pois, entre uma identidade absoluta e absolutamente real e uma identidade impossível.” (Magalhães 309). Será, por este motivo, que a pergunta a ser colocada é “O que era Tom?” e não “Quem era Tom?”. Talvez. Mas será que Paulo deseja realmente pertencer, ou como afirma Magalhães, pertence mesmo, ao grupo das gémeas e de Tom? E se sim, porquê então no final de *O rosto de Deus* quando as gémeas atravessam a estrada (para o assassinar) ele sentira “um terror profundo, que nunca experimentara antes (*RD*, Pereira 178)? Se a união fosse verdadeiramente algo desejável, não estaria Paulo já à espera da própria morte? E após a morte de Paulo, será que não há a prevalência de uma identidade em relação a outra, a das gémeas e a de Tom em relação à do Paulo? Ou seja, será que não haverá mesmo uma identidade? Há muitos motivos relacionados com a identidade em *O rosto de Deus* que exigem reflexão. Neste momento, interessa-nos, em particular, o facto da matriz identitária de uma das personagens deste romance – sim, porque a principal como veremos no tópico da perspectiva narrativa é Paulo – estar relacionada com o sagrado, o religioso. Tom, apenas Tom.

<sup>21</sup> Todas as outras se assemelham, à excepção de Paulo. Segundo Rui Magalhães, e ainda em “As faces do centro”, Paulo faz completamente parte do mundo das gémeas e de Tom, opinião com a qual discordamos e que será discutida num capítulo posterior da nossa tese.

<sup>22</sup> Vide “As faces do centro”, *Colóquio/letras*, N.º 153/154, Lisboa, Julho de 1999, pp. 304-309.

E Tom também reaparece, se bem que de uma forma menos explícita, em *Se nos encontrarmos de novo*. Este romance, publicado e premiado pelo Pen Clube Português em 2004, tem como título parte de um dos versos da peça shakespeariana *Julio Cesar* (“if we do meet again, why, we shall smile.”) e é um tratado sobre ‘identidade’. É o romance que, narrativamente, e de um ponto de vista ideológico, abriu o terceiro e mais recente ciclo literário de Ana Teresa Pereira, ‘o ciclo da neve’<sup>23</sup>. E o tema da identidade, ao longo deste ciclo, é tratado de uma perspectiva diferente respectivamente aos ciclos anteriores. Em *Se nos encontrarmos de novo*, a personagem principal é Ashley, uma pintora. Não que tal facto constitua uma novidade na obra pereiriana, mas a personagem feminina é, a partir deste romance, cada vez mais independente das restantes personagens, cada vez mais única, ganhando um importante lugar de destaque no contexto narrativo da obra. E o facto de a personagem feminina ser a protagonista nos sucessivos livros demonstra bem isso.

A história de *Se nos encontrarmos de novo* inicia-se com o regresso de Ashley Grey a Londres, pois “um impulso muito forte crescera nela nos últimos dias e tivera de voltar.” (*SNEN*, Pereira 18). E o regresso é à sua antiga casa de Londres, dela e também do marido Thomas Grey (Tom), que entretanto tinha falecido. Contudo, uma luz acesa no sótão da casa faz lembrar-lhe de que não estaria sozinha, porque “Ed alugara o sótão a um amigo, um professor universitário ou algo do género” (*SNEN*, Pereira 19), facto que lhe causara “um forte desejo de rejeição. Não devia ter concordado, para o diabo com o dinheiro, não queria um velho desconhecido a viver naquela casa que era deles, que continuava a ser deles” (*SNEN*, Pereira 19). E o novo inquilino de que fala Ashley é Byrne, amigo do seu amigo Ed.

Tom, apesar de morto, estará de certa maneira sempre presente na narrativa, através da imaginação de Ashley, e neste regresso dela a Londres, ele espera-a.

“Como sempre Tom esperava-a, ele e os seus cães, os três cães que tivera na sua vida, um depois do outro, não haveria mais nenhum, agora era demasiado tarde” (*SNEN*, Pereira 19-20)

(...)

“Meu amor, eu estou aqui, disse baixinho, agora estamos os dois aqui.” (*SNEN*, Pereira 20)

---

<sup>23</sup> Para mais sobre este assunto consultar o nosso artigo “Quando atravessares o rio: a surdez das pegadas”, *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais* da Universidade Fernando Pessoa, N° 05, 2008, pp. 344-346.

E se Tom esperava Ashley, então essa espera assume contornos de uma outra personagem, Byrne<sup>24</sup>, pela igual fisionomia que nos descreve Ashley, “E ele tem o teu rosto, e o teu rosto, e a tua voz e tem cinquenta e dois anos” (SNEN, Pereira 17). De resto, também ela se assemelhava a Tom, como se isso representasse uma identidade física singular absolutamente necessária para que a história se iniciasse, como se se tratasse de uma condição *sine qua non* para o desenrolar da narrativa. Fisicamente Tom-Byrne-Ashley são muito parecidos, poderíamos falar quase até de uma identidade física comum, mas há algo que os distingue:

“Deixou cair a mochila e o saco e viu-se de relance no espelho do vestíbulo, o rosto fechado, a pele um pouco queimada pelo sol, o cabelo comprido e mal tratado. Estava feia, magra, os lábios gretados, os olhos muito azuis tinham um brilho frio, de pedras geladas. Sempre se achara parecida com ele, eram ambos altos e magros, o cabelo cor de palha, os olhos muito azuis, a pele clara bronzeada pelo sol, passavam muito tempo ao ar livre. Ele tinha uma pequena cicatriz numa face, e um sorriso que ela muitas vezes tentara imitar.” (SNEN, Pereira 20)

Byrne é real, Tom é fantasmagórico, muito parecido com o fantasma do filme *O fantasma e a senhora Muir*. “Mas, como Byrne, ela gostava de sexo, tivera inúmeros amantes, antes e depois de casar, e era demasiado apaixonada, demasiado violenta, pessoas como eles não podiam ser santos” (SNEN, Pereira 49), e por isso no destino de ambos era impossível não se cruzarem, Ashley e Byrne eram demasiado iguais para não se encontrarem. E o destino quis que isso acontecesse no último dia do ano, num dia em que nevava, como se a história entre ambos fosse marcada inicialmente por um fim e depois por um recomeço de algo. Nem mesmo o caso de Byrne com Rose, sua aluna na universidade e filha do seu amigo Ed, impede este encontro, um encontro que, afinal, não passara de um ‘reencontro’. E este é marcado por uma simplicidade inquietante, como se as coisas mais intrigantes e complexas da natureza fossem, afinal, tão simples. Um jantar com fatias de pão escuro e queijo cheddar, um bolo de frutas, duas taças de champanhe e um passeio por Trafalgar Square. E então Byrne “Aproximou os lábios do rosto frio, roçou a face e beijou-a na boca. Ashley correspondeu e encostou-se mais a ele” (SNEN, Pereira 51). Mas será mesmo Byrne o outro pólo desta nova relação? Qual o sentido de ‘reencontro’? A resposta a estas perguntas é dada pelos pensamentos de

---

<sup>24</sup> As personagens de Ana Teresa Pereira assemelham-se a personagens de outros livros, mas também a escritores, pintores e actores. Neste caso, Byrne terá o rosto e a fisionomia do homónimo e coetâneo actor irlandês Gabriel Byrne, sobre quem a autora faz referências directas no seu livro de crónicas *O sentido da neve*. Tal facto explica-se por Gabriel Byrne ter protagonizado um dos filmes de eleição da autora “Smilla e o sentido da neve”.

Ashley, pela imaginação dela: “e ela só pensava, e ele tem o teu rosto, e os teus olhos, e a tua voz, e é irlandês, e tem cinquenta e dois anos.” (SNEN, Pereira 58). Ashley crê na imagem de Byrne como imagem de Tom, e o facto de percorrer com Byrne os mesmos espaços que percorrera com Tom, do (re)encontro ter tido lugar na cidade deles, de morar na mesma casa, a casa deles, de Tom e Ashley, faz com que este encontro com Byrne seja, afinal, um reencontro com Tom. Só para Byrne é que existe algo de verdadeiramente novo nesta relação. Contudo, como Byrne não passa da imagem de Tom, a relação de Ashley com o primeiro não passará a fronteira da imaginação, está condenada a um fracasso irremediável, pois o retorno de Tom nunca deixará de ser ilusão, um instante, isto é, a distância entre o que Byrne é e o que Byrne podia ser é grande, sendo este último da responsabilidade de Ashley:

“Agora era ainda mais estranho viverem na mesma casa. Ashley mantinha uma distância que o deixava gelado, sem vontade de dizer uma palavra. Na primeira manhã do ano tinham dormido até tarde, ela tinha passado a mão pelo seu rosto, como se estivesse a reconhecê-lo, ele puxara-a para si, para sentir o seu corpo, o seu cheiro; tomaram o pequeno-almoço na cozinha, e os olhos dela brilhavam de alegria, embora o rosto começasse a ficar pesado. Depois ela disse que ia trabalhar um pouco mais e Byrne viu-a a afastar-se, ainda com o vestido vermelho e a gabardina cinzenta, pelo jardim cheio de neve. E de certa forma nunca mais a viu. Ela não voltou. Voltou a mulher de dois dias antes, fria e fechada em si mesma, que se cruzava com ele nas escadas ou na porta da rua, uma estranha que vivia no andar de baixo.” (SNEN, Pereira 59).

À nostalgia e ao afastamento de Ashley corresponde um reacender da relação entre Byrne e Rose, apenas para um último adeus. Mas será que o afastar de Ashley tem também uma outra motivação? O medo de amar. Será que o medo de Ashley em amar alguém é o mesmo medo de Rita em *Matar a imagem*, o de “encontrar alguém com que se possa estar sozinho” (MI, Pereira 20)? : “Ashley sentia-se mais só do que nunca naquele princípio de ano. Estava apaixonada, e isso não devia ter acontecido” (SNEN, Pereira 65). Teria Ashley, ao contrário de todas as outras personagens precedentes da obra pereiriana, encontrado alguém com quem pudesse estar sozinha? Até ao presente romance tal nunca tinha acontecido a uma personagem feminina, mas Ashley apesar de apaixonada continua só. Apesar disso, Ashley é mesmo completamente diferente de todas as outras personagens femininas pereirianas. Nos capítulos 10, 11 e 12, o leitor incorre por uma viagem ao passado de Tom e, sobretudo, de Ashley. Ficámos a saber

que, após a morte de Tom, se casara com um seu colega e ex-amante, Kevin, e que tivera uma filha desse casamento, Maisie:

“Nasceu uma menina e parecia-se com eles, com ela e Tom, a mesma cor de cabelo, os mesmos olhos azuis. Ashley estava no último ano da Slade mas não voltou às aulas, não lhe apetecia separar-se da menina, a relação com Kevin estava mais complicada, como se o marido pensasse que estava a competir com ele, e naquele momento o que mais lhe interessava era a filha.” (SNEN, Pereira 79)

Era impensável até aqui então que uma personagem feminina pudesse ter/desejar uma gravidez, sem que a mesma fosse vista como grotesca, uma ideia bem longe da paternidade incestuosa do Tom de “A rainha dos infernos”, bem distante do pensamento da primeira personagem feminina da obra pereiriana, Rita de *Matar a imagem*:

“Na mesa ao lado estava um casal com um bebé. O bebé tinha olhos azuis, rasgados, e uma boquinha com uma forma de triângulo. Fitava-a com interesse. Era um cena bonita, sempre gostara de a ver... de fora.” (MI, Pereira 29-30).

Contudo, a gravidez de Ashley é, à semelhança de todas as outras, uma questão de identidade, um sinal da presença de Tom “E então percebeu que estava grávida, e tudo se tornou diferente, a criança teria o sangue dela, e de forma indirecta o de Tom, talvez fosse um menino e se parecesse com ele.” (SNEN, Pereira 79). Mas a vida de Ashley mudara, e agora o seu porto de abrigo era Byrne, Ashley estava apaixonada por Byrne, e se o contacto entre as personagens de *O rosto de Deus* é feito pela escrita, algo a ver com a identificação, a aproximação de Byrne a Ashley é feita pela pintura: “Quero ver as tuas telas. /Ashley estremeceu./ É um lugar perigoso./ Não me importo.” (SNEN, Pereira 86). E Ashley e Byrne são tão parecidos, como explica Rose a Byrne “mas agora acho que tu és como Ashley, não conheces o amor. Meus Deus, vocês são parecidos.” (SNEN, Pereira 96). Ashley que no passado fora também amante de Ed – repare-se na inversão dos papéis, já que posteriormente Byrne fora amante de Rose, filha de Ed - voltara para Byrne. Uma odisseia sempre dominada pelo amor. Apesar de este só acontecer realmente numa fase posterior do romance, Ashley, à diferença de todas as outras personagens femininas da obra pereiriana, admite o amor:

“Byrne procurou a cigarreira no bolso.  
Eu amo-te disse casualmente.

Ela voltou-se para ele, tinha os olhos brilhantes, uma veiazinha azul palpitava-lhe na testa.

Eu também te amo.

Não disseram mais nada. Ficaram a fumar e a olhar para a noite, encostados um ao outro.” (SNEN, Pereira 99-100).

Até ao presente momento, as personagens de Ana Teresa Pereira viviam o amor, amavam, mas eram incapazes de admiti-lo. A tese de mestrado de Anabela Sardo, publicada em 2003, ou seja, anterior a todo o ciclo da neve iniciado com *Se nos encontrarmos de novo*, discorre sobre a temática do amor e da impossibilidade amorosa. De facto, Ashley, a nível identitário é, de um ponto de vista antagónico, uma ‘quase-ruptura’ com todas as restantes personagens. Para exemplificar, basta termos em conta uma personagem feminina protagonista, como Marisa de *As rosas mortas*:

“Ele veio ter comigo quando estava sentada no poço, mordiscando um raminho de macieira. Tinha o rosto sombrio.

– Não me amas?

Era a primeira vez que usava a palavra. Não gostei.

– Não sei – disse secamente.” (RM, Pereira 38).

Ashley–Tom–Byrne parecem constituir uma só personagem, mas em *Se nos encontrarmos de novo* a questão do duplo torna-se mais clara do que nas narrativas anteriores. As personagens estão mais livres, mais independentes, mais separadas umas das outras:

“Claro que também amei Tom, ainda o amo, mas nesse amor havia muito amor por mim mesma, éramos tão parecidos que nos víamos reflectidos um no outro, e tu é como se fosses ele, mas separado de mim.” (SNEN, Pereira 105)

Byrne é uma espécie de reencarnação de Tom e o facto de ser a única pessoa, além de Tom, a visitar a casa de praia de Ashley, Gull Cottage, prova isto mesmo, sendo também ele a mesma pessoa a quem Ashley deixaria os seus pertences materiais, como comprovam os desejos da mesma: “O lugar de Byrne era ali, e também na casa de Londres, queria que ficasse com as duas casas, se tivesse um cão deixá-lo-ia com ele.” (SNEN, Pereira 126). Este pormenor indicado pelo narrador anuncia um fim trágico da história, sobretudo relacionado com a vida de Ashley.

“E os dias continuaram, felizes, iguais, a única diferença era que ela sentia cada vez com menos forças, nadava menos tempo, e deixava-o levar o barco quando iam à ilha, ele já conhecia bem o caminho entre as rochas; (SNEN, Pereira 129).

e ainda,

“Tinha um ar cansado, talvez estivesse mais magra, mas ele ainda a achava bonita, trazia-lhe flores, muitas flores, que comprava nos mercados de rua. Fingia não reparar quando ela não comia nada às refeições, dava-lhe mais um copo de vinho, e trazia-lhe fruta fresca, chocolate de leite, como se fosse uma criança pequena.” (SNEN, Pereira 137)

Ashley partira, queria estar sozinha nos últimos dias da sua vida, mas Byrne tinha de esperar por ela. Ashley tinha-lhe deixado uma nota de despedida que anunciava um reencontro: “Se nos encontrarmos de novo...” (SNEN, Pereira 146). E Byrne vivera a morte de Ashley de perto, desde o início do fim, “E Byrne vivera muito, conhecera a morte de perto, era impossível que não tivesse sentido a presença da morte ali, com eles, o tempo todo. Escrita no rosto dela, nos seus gestos, na tosse seca, na falta de apetite. Ele também amara a morte dela. (SNEN, Pereira 150-151). A morte de Ashley é aquela que contém a maior componente dramática, a mais comovente de todas as mortes ocorridas nas histórias de Ana Teresa Pereira.

Ashley acreditava no seu trabalho, na sua procura, e ainda em Byrne e, por isso, seria realmente ele quem ficaria com o seu legado: os quadros, as duas casas, os direitos de autor dos livros de Tom. A existência de Ashley seria assim perpetuada, não só através de Byrne, mas sobretudo e uma vez mais pela arte, pela pintura, “Um dos meus quadros na Tate” (SNEN, Pereira 151). E a morte de Ashley é o dobrar dos céus, a metamorfose de Ashley em anjo, o reencontro com a sua outra realidade, aquela original, finalmente um “se nos encontrarmos (todos) de novo”:

“Estava muito cansada mas já faltava pouco, bebera água do mar, um mau gosto na boca, deu uma braçada e a sua mão tocou num corpo penugento. Ashley fechou os olhos e continuou a nadar, já não pensava em nada, e então viu Byrne sentado numa rocha, ele sorria e estendia-lhe os braços, sentiu que as forças voltavam e então nadou ao seu encontro.” (SNEN, Pereira 154)

“Encontrarmo-nos a nós mesmos é encontrarmos a nossa origem, escreveu Plotino” (SNEN, Pereira 147) e Ashley encontrara finalmente a sua origem, o seu reflexo no mar, o seu (outro) eu na margem enquanto nadava. E amor que Ashley

sentira por Byrne, percebe-se que, por este final, tinha sido um amor espiritual: impossível de ser realizado na plenitude no mundo dos vivos, apenas possível numa outra dimensão, numa outra realidade. O amor que, em Ana Teresa Pereira, mais do que um sentimento comum ou hipoteticamente universal, tem uma identidade própria, é um espaço limitado e sagrado das personagens, um momento que pertence ao conhecimento e requer um contacto, uma união entre dois mundos, dois seres num só. Algo que fora apenas possível com a morte de Ashley:

“Tudo é sagrado. E quando a percepção é pura o mundo material e o mundo espiritual vibram como um só. O contacto de que falava Plotino. Não se trata de ver porque quando vemos ainda estamos separados. Conhecimento puro, como o dos anjos. A linguagem dos anjos, a linguagem dos pássaros; a que diz a realidade do mundo.” (S*NEN*, Pereira 147)

*Se nos encontrarmos de novo* não é um policial, no qual há sempre uma morte provocada, não é completamente uma história fantástica, apesar de Tom ser um fantasma e de Ashley na hora da morte alucinar, mas sim uma espécie de tragicomédia. A história de uma identidade redentora que oscilava sempre entre a vida e a morte, o bem e o mal, o crime e o castigo, a culpa e a inocência, para quem a morte representa uma purificação, uma libertação, um reencontro, mas também uma forma de perpetuar a própria existência. A morte nos romances pereirianos nunca é o fim de uma determinada personagem, mas o renascer da mesma.

Ana Teresa Pereira neste romance brinda o leitor com uma história completamente nova, sob um ponto de vista estilístico, talvez até a mais perfeita, usando para tal sempre as mesmas personagens, os mesmos espaços isolados, a mesma linguagem, o fluir lento do tempo, os mecanismos de construção narrativa de sempre. Contudo, Ashley, ao contrário de Tom que aqui é quase ausente, é realmente diferente das outras personagens femininas, pois é uma condensação de todas estas. Como se todas as personagens das narrativas pereirianas caminhassem para uma só, fossem versões de apenas uma, Ashley. Se há livro em que a questão da identidade é o centro temático da narrativa, então esse é decididamente *Se nos encontrarmos de novo*.

E a identidade volta a ser tema central na novela *O verão selvagem dos teus olhos*. Esta é a história de uma identidade feminina, que ganha contornos sob a personagem protagonista feminina Rebecca. De facto, esta novela, cujo o título é homónimo de um verso de um poema de Yeats, é um reescrever do romance *Rebecca* de

Daphne du Maurier. Contudo, a perspectiva narrativa em *O verão selvagem dos teus olhos* é diferente, a história é aqui vivida e vista pelos olhos da falecida Rebecca, fantasma que agora vagueia pelos quartos de Manderley. Sob um ponto de vista antitético, estamos perante uma Rebecca muito diversa daquela do romance de Daphne du Maurier, mas também muito igual.

*O verão selvagem dos teus olhos* inicia com uma descrição de um espaço físico. Um espaço que espelha a personagem, um jardim cheio de “nevoeiro, fundo como um poço, com um leve cheiro a flores.” (OVSTO, Pereira 11). Um jardim de rododendros e azáleas de uma casa cheia de espelhos, de espelhos vazios que reflectem a imagem da “mais bela criatura que a maior parte das pessoas viu na sua vida.” (OVSTO, Pereira 12). Uma criatura que se descreve a si própria e que se chama Rebecca de Winter, na sua casa, Manderley:

“O rosto afilado, a grande massa de cabelo escuro. Digo baixinho o meu nome, muitas vezes seguidas, o que também me tranquiliza um pouco. Rebecca. Rebecca de Winter. E a casa chama-se Manderley. (OVSTO, Pereira 13).

Já sabemos que estamos perante uma história aparentemente conhecida, mas desconhecemos pormenores que nunca imaginávamos, nem o leitor tinha acesso no original de Daphne du Maurier. Por exemplo, o tempo de infância. A Rebecca de Winter de Ana Teresa Pereira fora, na sua infância, criada como uma princesinha, filha todavia de um rei pobre, um pai que “continuava a gastar mais do que devia porque desejava que a filha tivesse tudo do melhor.” (OVSTO, Pereira 18). Ele que a tinha educado à sua imagem e semelhança, que lhe havia comprado “contos de fadas e histórias de piratas, e tinha a noção de que eram os livros que ela preferia.” (OVSTO, Pereira 18). Ela, Rebecca, uma mulher culta, orgulhosa e inteligente, uma apaixonada por livros. E já naquele tempo “havia algo nela de rapazinho rebelde, na forma como ela lidava com os cavalos, nadava na água mais fria, e impunha a sua vontade aos preceptores e à criadagem.” (OVSTO, Pereira 18). É neste tempo de infância que, durante uma visita guiada a Manderley, Rebecca conhece Max de Winter. O encontro, tal como em todas as outras narrativas pereirianas, é violento, e apenas possível graças ao desejo de conhecer mais, à necessidade de Rebecca explorar uma parte escondida da casa, uma parte conhecida de si e de Manderley, a biblioteca:

“Esperou um pouco, para se certificar de que ninguém dera pela sua fuga. Depois seguiu em frente, com toda a naturalidade, como se estivesse na sua casa. Abriu a porta do fundo do corredor.” (...) “A primeira impressão que teve foi a de que conhecia aquele lugar. A sala com as cortinas afastadas e uma janela aberta, mas onde o ar fresco parecia não entrar. As paredes cobertas de estantes até ao tecto. Havia ali um pesado cheiro a rosas e lilases e fumo de tabaco, e livros velhos.” (*OVSTO*, Pereira 20)

Daí que o encontro com Max tenha sido violento, ela, uma intrusa que invadira o seu espaço, e ainda uma estranha no seu próprio espaço, afinal aquele era também o espaço dela. E desse encontro apenas resta a felicidade, e como não podia deixar de ser, um pedaço do seu mundo e do mundo dele:

“Ele tratara-a como se não passasse de uma criança. Ou uma intrusa. E, no entanto, a estranha familiaridade que sentia na biblioteca, a forma como o cão a acolhera... Sentiu-se inesperadamente feliz.

Nem lhe ocorreu devolver o livro.” (*OVSTO*, Pereira 21)

Há por isso, desde logo, uma aparente identificação intelectual entre uma personagem feminina e a personagem masculina da história. Esta representa a invasão, mas também a entrada num mundo alheio, o iniciar verdadeiro da história. Rebecca não vivia contudo em Manderley. Tratara-se apenas da memória de uma visita distante no passado. Ela era agora uma estudante universitária de arte e línguas estrangeiras em Londres que, todavia, “não tinha a intenção de ganhar a vida com o seu trabalho. Não era isso que esperavam dela. E Rebecca, que não era actriz, representava o seu papel quase a tempo inteiro.” (*OVSTO*, Pereira 29). Era afinal uma princesinha, com uma vida recheada de jovens amantes (sem se apaixonar contudo) numa grande metrópole, que gostava de vaguear sozinha pela cidade, onde nada nem ninguém a assustava; ambicionava viajar, ter dinheiro para fazer longas viagens. É ali, em Londres, que se relaciona com o seu primo afastado Jack, uma relação amorosa que manterá em Manderley, pois “com ele não precisava de representar.” (*OVSTO*, Pereira 32). Contudo, não seria ele o seu príncipe. Ela “Querida apaixonar-se, era talvez o que mais desejava na vida, mas o homem devia ser rico, e dar-lhe uma casa, um castelo.” (...) “E depois, há homens que nascem para representar o papel de reis. Há mulheres que nascem para representar o papel de rainhas” (*OVSTO*, Pereira 33). E esse actor reapareceria na sua vida durante uma viagem a Espanha. Rebecca e Max de Winter encontram-se em Madrid, no Museu do Prado, perante umas figuras de El Greco, que ele associara imediatamente à imagem dela. Uma vez mais o (re)contacto entre as personagens só é

possível pela transmissão de conhecimento, pela partilha de uma forma de arte. Na infância um livro, no período adulto uma pintura. Apaixonaram-se. E embora estivesse apaixonada, Rebecca sabia que representaria para sempre um papel com Max, o papel de esposa. Era o preço que ela devia pagar para ter um marido rico, bem como o castelo das suas histórias, Manderley. A paixão de Rebecca seria afinal Manderley e não Max? Manderley, uma casa “que é sem dúvida a mais bela que já vi, mas que precisa de flores e de bons quadros, e de mapas velhos, e das minhas mãos.” (*OVSTO*, Pereira 54). Para tal, teria de se casar, de ter filhos. “A ideia não a entusiasmava muito. Mas fazia parte do seu papel. Dar-lhe um herdeiro.” (*OVSTO*, Pereira 56). O pai de Rebecca é o único que a avisa para a perigosidade das suas acções, para o facto de Max não ser como os outros - “Há qualquer coisa nele... Tem cuidado com ele.” (*OVSTO*, Pereira 57) – mas ela casara-se na mesma, bem antes da morte do pai, numa cerimónia de sonho e de falsidade:

“Mrs. de Winter. Ela sempre tinha viajado sozinha, mas agora eram dois. O casamento tinha sido um sucesso, o vestido vindo de Paris, o véu que arrastava no chão, o colar de pérolas que lhe dera antes. A catedral. As flores brancas. A música de Bach.” (*OVSTO*, Pereira 65)

A narração de Rebecca, da história da sua vida, no papel de fantasma, é contada em analepse e acompanha a narração da história do segundo casamento de Max de Winter, da vida da segunda Mrs. de Winter, dessa outra desconhecida que estava a chegar agora a Manderley:

“Eu não sei nada dela, qual é a sua origem, onde se conheceram. O que fazia antes de se encontrá-lo. Tem o ar de uma menina recém-saída do colégio, veste-se como se o fosse, não usa maquilhagem. Aproximo-me dela e fica um pouco desorientada. É mais baixa do que eu, tem os ombros estreitos, a cintura fina, um corpo demasiado frágil.

Vai-te embora, digo-lhe, como se esconjurasse um demónio.

Mas ela não me ouve, e de repente a voz de Max, muito próxima, chama a nossa atenção.” (*OVSTO*, Pereira 61-62)

Mas Rebecca desconhecia o carácter violento de Max, aquele “algo” de que lhe avisara o pai, e foi ao saber da identidade passada dela, dos seus amantes em Londres que Rebecca descobriu quem realmente ele era, um monstro:

“És um monstro.

Um monstro. E era o que via reflectido nos olhos dele, um monstro, um demónio, porque ele olhava-a sem amor, com uma mistura de ódio e desprezo que ele a nunca encontrara antes e que de alguma forma a transformava por dentro. Como se tivesse de viver à altura daquele olhar.

Foi como se alguma coisa se tivesse fechado dentro de si. E ao mesmo tempo sentiu vontade de rir, passou a mão pelos cabelos que o vento levantava quase na horizontal e soltou uma gargalhada.” (OVSTO, Pereira 68).

Note-se nesta citação a oposição da personagem feminina Rebecca em relação à personagem feminina Rita de *Matar a imagem*. O reconhecimento da personagem masculina provoca em Rita uma fragmentação, uma abertura, enquanto em *O verão selvagem dos teus olhos* esse mesmo reconhecimento provoca um fechamento em Rebecca que, mais do que uma identificação com a personagem feminina, representa o outro traço de personalidade que lhe faltava e que apenas a personagem masculina o pode dar. E tal acontece também com a segunda Rebecca, pois “ É como se ela fosse parte de mim, a rapariga que vive no quarto que dá para o roseiral, e passeia por Happy Valley, e nunca deve ter estado com um homem antes dele, um ser recém-chegado ao mundo” (OVSTO, Pereira 72).

Contudo, ao contrário da segunda Mrs. de Winter, Rebecca era um ser que tinha aprendido a existir com os livros, que tinha aprendido a amar pelos livros, um ser incapaz de amar alguém na realidade que a circundava, e o seu casamento estava condenado ao fracasso, pois Max apercebera-se desta sua incapacidade, percebeu que ela era, afinal, uma actriz:

“Tu és incapaz de amar”

(...)

Então é assim que tu me vês. Com um vestido negro muito caro e um colar de pérolas.

E vazia por dentro.

Suponho que isso é um cumprimento.

Um cumprimento, pensou Rebecca. Pela minha forma de representar. Mas quando um actor se confunde com a personagem, está perdido...” (OVSTO, Pereira 91)

Mas seriam então ambos actores? Tão iguais... tão próximos um do outro? Rebecca reconhece que “Eu amei-o como só um ser maldito, pode amar outro ser maldito” (OVSTO, Pereira 97), ela que, sozinha, amara tanto na sua vida e falava agora imaginativamente com a segunda Mrs. de Winter: “Comecei a falar, há muito tempo que não falava com ninguém, de onde viemos, para onde vamos, quando começou o tempo, onde começa o coração, será que os anjos caídos sabem que caíram.” (OVSTO,

Pereira 97-98). É esta solidão que a faz mudar de vida. Num impulso de recuperar quem realmente era, o seu passado, voltara a Londres, para os braços do seu primo Jack. Este aconselhara-a, contudo, a regressar a Manderley, porque ela “pertencia a Manderley” (*OVSTO*, Pereira 103), e ela fá-lo sem deixar definitivamente o seu apartamento em Londres. “Foi assim que começou a sua vida dupla” (*OVSTO*, Pereira 104). Rebecca retomara assim, a pouco e pouco, a sua vida em Londres, onde mantinha tantas amizades e, de vez em quando, amantes. Pensava ter a mesma vida no seu refúgio em Manderley, no seu chalé à beira-mar. Jack era apenas um entre muitos amantes que nesse momento frequentava o chalé de Rebecca, órfã solitária de uma vida que havia desejado. Consciente do seu destino e de que a sua representação estava a chegar ao final, desafia a própria vida ao voltar uma vez mais ao chalé, provocando assim Max, como se o seu próprio fim fosse premeditado, algo já antes encenado:

“Alguém empurrou a porta e ela voltou-se de repente. O marido estava no umbral. Mas não havia qualquer gentileza no seu olhar. Olhou em volta, como para verificar se ela estava sozinha. Depois falou asperamente. Onde está Jack? » (*OVSTO*, Pereira 115).

e,

“Continuou a rir quando ele tirou o revólver do casaco e o apontou para ela. E eu gostava tanto de viver, pensou. Depois não pensou mais nada. » (*OVSTO*, Pereira 116).

Mas Rebecca só morrera fisicamente, porque o ódio e o desejo de vingança estavam intactos e teriam ficado no ar. A cena final do livro, o episódio do baile, demonstra isso mesmo. A segunda Mrs. de Winter dera um baile de máscaras em Manderley, tal como Rebecca o havia feito, vestindo-se também igual a esta última. A reedição de uma noite que já no passado tinha sido de pesadelo. Um mau sonho que com a segunda Mrs. de Winter voltara a ser real. Rebecca vingara-se assim finalmente de Max, e o hipotético diálogo entre o fantasma de Rebecca e Max descreve como essa vingança fora presentida por este último:

“Tu ganhaste, Rebecca, disse baixinho.  
Eu?  
Estiveste sempre aqui, como uma sombra negra, tirando-me a única oportunidade de ser feliz.

Há coisas mais importantes.”

(...)

“E finalmente aconteceu o que planeaste.” (OVSTO, Pereira 126-127)

Contudo, o final de *O verão selvagem dos teus olhos* reserva uma outra vingança, uma inversão de papéis. A segunda Mrs. de Winter, uma mulher que ainda não tinha encontrado “o seu lugar, nem o seu nome” (OVSTO, Pereira 72), adquirira, graças ao amor redentor de Max, uma identidade, um nome: “Abraçaram-se e ele disse que a amava. Talvez nunca o tivesse dito antes. E disse o nome dela, aquele nome bonito e raro que lhe ficava bem.” (OVSTO, Pereira 128); enquanto a nossa narradora Rebecca, a solitária Rebecca, abandonando Manderley e o respectivo jardim, que ficava agora sem a presença dela num estado selvagem, “um caos de dentes de leão, hera e urtigas” (OVSTO, Pereira 128), perdia agora toda a sua identidade, o seu nome: “Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome” (OVSTO, Pereira 128). O fantasma de Rebecca desfizera-se e o tempo de chuva - “Finalmente, começou a chover” (OVSTO, Pereira 128) - marca o reinício de uma nova história, de um outro livro, de uma outra Rebecca.

*O verão selvagem dos teus olhos* é uma possível leitura de *Rebecca* de Daphne du Maurier, mas a novela pereiriana vai muito além do original. A questão da identidade vincadamente aprofundada na novela confere-lhe uma dimensão que o romance de Maurier deixara apenas transparecer. Não é uma sequência ou um simples recontar da história, mas uma perspectiva narrativa vista pelos olhos de uma outra personagem, a real protagonista, Rebecca. Uma nova perspectiva da história que Ana Teresa Pereira, numa atitude de aprendizagem, terá achado necessário ouvir e reescrever, sem nunca descuidar um estilo e linguagem muito próprios, desiludindo aquele leitor que pensava sair desta novela com mais respostas do que perguntas. Um rol de dúvidas legado por alguém irreal, por um fantasma, o de Rebecca.

Durante os próximos livros a serem ainda publicados pela escritora, e à semelhança do que acontecera já nos anteriores, nomeadamente aqueles que constituem o nosso corpus: *Matar a imagem*, *O rosto de Deus*, *Se nos encontrarmos de novo* e *O verão selvagem dos teus olhos*, as suas personagens certamente continuarão a busca da própria identidade, da razão de si mesmo, o lugar da sua origem, sempre mesclado e situado no outro, no duplo que, por sua vez, representa uma ténue e breve imagem do que a personagem realmente é. A personagem no seu duplo apenas entrevê o que é e nunca vê verdadeiramente quem é. E à semelhança do que acontece com as próprias

personagens que passam de história para história, esta busca será também sempre incompleta, incessante e recorrente, pois “Para alguns, muito poucos, a procura em si, é uma necessidade.” (SNEN, Pereira, 147). Uma viagem solitária pelas origens das coisas e do ser.

## **2.2. Uma só personagem, uma solidão única**

No seu prefácio do livro de John Franklin Bardin, *Que o diabo leve a mosca azul*, publicado em Junho de 2009, Ana Teresa Pereira sobre a personagem protagonista da história afirma: “uma personagem que se entrega apaixonadamente à criação com a mesma alegria feroz à destruição; uma personagem que está sozinha do princípio ao fim (como todos nós) e se entrega a uma dança feroz consigo mesma, uma dança de morte.” (Pereira 9). “Sozinha... como todos nós”, talvez seja esta a verdadeira existência que distingue as personagens pereirianas de todas as outras, uma existência solitária, porque cada um de nós é um ser singular, único, só, diverso dos restantes. Por isso, e desde logo, a temática da solidão em Ana Teresa Pereira está intimamente ligada à questão da identidade. São dois temas indissociáveis que requerem uma análise comparativa.

As personagens de Ana Teresa Pereira são seres solitários, que vivem em espaços isolados, em mundos fechados distantes, que vão rascunhando ao longo das histórias o lugar donde provêm, uma procura de si mesmos. No ponto anterior questionávamos sobre quantas personagens existem em Ana Teresa Pereira, se quatro duas ou uma, mas essa pergunta tem a ver também com a temática da solidão. Esta temática já fora abordada noutros trabalhos, como por exemplo, na tese de mestrado de Anabela Sardo em 2001. Contudo, aí a solidão surge associada à incapacidade por parte das personagens em amar, como se de um binómio de causa-efeito se tratasse. Não que a solidão não esteja relacionada com o amor ou com a incapacidade da personagem em amar, sobretudo de amar fora do seu mundo, mas esta é sobretudo uma forma de vida desejada pelas personagens e não um qualquer resultado derivado da vivência ou ausência de um sentimento.

A solidão é, em Ana Teresa Pereira, uma forma de existência. As personagens acabam a sua história da mesma forma que a começaram, sós. A solidão é um ponto de partida e um ponto de chegada que, afinal, é o mesmo e um só ponto, aquele que Anabela Sardo diz ser “o mito maior de toda a obra de Ana Teresa Pereira”, isto é,

“encontrar alguém com quem se possa estar sozinho.”<sup>25</sup> (Sardo 42) não passa de um aparente paradoxo, que tem como destino e resolução o outro lado da personagem, o duplo. A personagem pereiriana é solitária, porque consegue apenas amar a si mesma; um egocentrismo que faz com que tenha a necessidade de criar outras partes de si, imaginar outros seres, à sua imagem e semelhança, para poder experimentar o amor com e no outro, o seu duplo. Contudo, essa relação amorosa com o outro não passará de um amor por si própria, semelhante àquele que já havia experimentado enquanto personagem única, porque o duplo é uma sua criação e, por isso, igual a si. Daí que esta seja também uma das razões pelas quais no final das histórias o duplo desapareça e o original subsista, porque a solidão faz parte de um ser, possível de ser vivida por um só ser, e esse é a personagem em si e nunca o duplo. A solidão não é um convencional sentimento que tem de ser experimentado a dois, como o amor ou a amizade, e por isso, o aparente mito de “encontrar alguém com quem se possa estar sozinho”, não é um mito, nem um paradoxo. É uma realidade que acontece em todas as narrativas de Ana Teresa Pereira, apenas possível, é certo, pela presença do duplo.

Mas de que forma é vivida essa realidade? Será que essa solidão é sempre a mesma de história para história? De personagem para personagem? Para responder a estas perguntas, sigamos o percurso daquelas que são os pilares da construção narrativa pereirianas: as personagens. E comecemos pela primeira e mais jovem personagem feminina de todos os romances pereirianos, Rita de *Matar a imagem*.

Em *Matar a imagem*, a história inicia praticamente com as palavras de uma música de Leonard Cohen, que Rita ouve no seu rádio, palavras essas que condizem com o estado de vazio absoluto da personagem, de alguém que acabara apenas de escrever um livro:

“Ligou o rádio. Ouviu a voz de Leonard Cohen, numa canção antiga de que gostava muito:

*just take this longing from my tongue  
and all the useless things my hands have done*

As palavras entraram nela, uma a uma, tocando fundo. E então a depressão chegou, violenta, gelada, e ela encolheu-se um pouco, numa atitude de defesa. Estava só.” (MI, Pereira 10)

---

<sup>25</sup> Esta frase é uma citação do primeiro romance da autora funchalense, *Matar a imagem*: “Encontrar alguém com quem se possa estar sozinho.” (Pereira 20)

A solidão e a depressão de Rita são, neste preciso momento, resultados do fim de um processo criativo. A solidão própria que uma escritora sentirá quando vê terminado o seu livro. O desaparecimento terrível da história e das personagens que acompanharam a escritora durante a escrita. E a escritora é, em *Matar a imagem*, Rita. Contudo, a solidão é também neste romance o estado inicial em que se encontra a personagem. E porque será? A explicação surge pelas palavras da própria algumas páginas mais adiante, num diálogo com a personagem masculina da história, David, amante dela:

“ – Eu quero estar sozinha – murmurou. – Não vês que quero estar sozinha.

Teve um sobressalto ao perceber que ele abrira os olhos.

– Que estás a dizer?

A sua voz não era ensonada, e ela pensou por instantes que ele nem estivesse a dormir, que fingira. Mas para quê?

– Que estás a dizer? – repetiu ele com frieza.

– Que quero estar sozinha.

– Para quê ? (*MI*, Pereira 28)

David parece não perceber que Rita nunca estará verdadeiramente só, porque dentro de si há outras realidades, outros mundos mais importantes do que a realidade na qual David vive. Prefere a sua realidade em detrimento da de David. Para o mundo convencional, ela é considerada, todavia, uma pessoa solitária:

“–Há coisas que tu não podes compreender. Que há outros lugares, que há outros lados, outras realidades, e eu não quero viver só nesta, na tua. Há mundos paralelos dentro de nós, e eu quero mais do que isto... ” (*MI*, Pereira 28)

A solidão de Rita representa a negação do mundo convencional: casar, ter filhos, ter um emprego comum; e isso é precisamente aquilo que Rita aprecia “ver... de fora” (*MI*, Pereira 30):

“Sentiu que o detestava com todas as suas forças. Talvez fizesse mesmo sentido não estar sozinha, ter uma casa e quatro filhos, e aprender a fazer sopa de alhos-porros que, segundo Duras, pode ser a diferença entre a vida e o suicídio.

Quase rangeu os dentes.

‘Não’, pensou, ‘não é verdade’. Não é isso que eu quero, nunca foi, não quero... Não vou ficar com um homem só porque não quero estar sozinha, porque tenho medo dos dias de chuva, da depressão e de perder-me totalmente nas histórias que escrevo, de perder-me totalmente dentro de mim.’ ” (*MI*, Pereira 28)

E é a solidão de Rita um dos principais motivos para o desenlace trágico da história. David, amante de Rita, que fora também ele uma pessoa solitária, “um menino que brincava sozinho perto de casa” (*MI*, Pereira 36), recusa violentamente a condição de vida de Rita, sobretudo porque se trata de um choque de realidades igualmente solitárias, mas indubitavelmente diferentes. Por isso, “Rita teria de deixar de escrever. Não queria uma mulher escritora, não queria que uma mulher fugisse para outros lados, que vivesse uma realidade diferente da sua.” (*MI*, Pereira 38). Para que a realidade de Rita fosse anulada, David tinha que anular a sua em primeiro lugar, fazer crer a Rita que a realidade dela existia. E o primeiro passo seria mudar de casa, “Querida levar Rita para a casa” (...) “para aquela casa.” (*MI*, Pereira 36). Da cidade de Lisboa, onde Rita tinha acabado apenas a sua licenciatura, David e Rita já casados mudam-se para um “casarão numa baía isolada do resto do mundo, um lugar onde só se podia ir atravessando um túnel no qual caía água o ano inteiro...” (*MI*, Pereira 51). É neste novo lugar isolado do resto do mundo que Rita quer permanecer para sempre – “– Quero ficar aqui para sempre.” (*MI*, Pereira 58) – pois é precisamente ali que Rita pode finalmente viver e experimentar a realidade, aquela dos livros que lê e dos filmes que vê, das histórias de Henry James, Kafka, Baudelaire, Valéry, Borges, Celine, Chesterton, Shakespeare, entre outros. Na verdade, Rita apercebe-se de que esta é uma dádiva de David, não só a casa, mas também os livros, os filmes, a solidão que sempre desejara, possíveis apenas porque ele tinha descoberto e entrado na realidade dela, “– Ele deu-me aquilo com que eu sonhava em menina – reflectiu. – Como um bruxo, como o diabo das histórias de Edite, entrou dentro de mim e descobriu as minhas fantasias.” (*MI*, Pereira 79). A vivência da solidão de Rita, a entrada na realidade dela, faz com David mude, se metamorfoseie em alguém das histórias que Rita lê – “Mas ele mudara”. (*MI*, Pereira 79) “– é como se existissem dois Davids. E este tem muito pouco em comum com aquele que conheci em Lisboa” (*MI*, Pereira 80). O que Rita desconhecia é que dentro de David existia realmente um outro David, criado pelo próprio mas que se chamava Tom, alguém muito agressivo, cuja violência vai aumentando consoante a solidão e o viver da realidade de Rita; alguém muito parecido com as personagens das leituras de Rita. E é como se a outra parte de David, Tom, tivesse voltado aos tempos de infância, à casa onde sempre tinha brincado sozinho, isto é, como se as duas realidades semelhantes, a de Tom e a de Rita, se confrontassem, e sendo impossível coexistirem, apenas uma subsistiria. David imerge na história enquanto Tom emerge. Tom não passa de um amigo imaginário de David, mas é ele quem assume particular importância na

história, a parte solitária de David, pois é uma espécie de prolongamento e reflexo das personagens da história que Rita lê e também da própria. Rita recordemos que fora atraída pela parte violenta de David, ou seja, Tom, que, por sua vez, no seu ambiente natural vai assumindo um protagonismo de todo semelhante aos criminosos das histórias policiais e fantásticas da realidade de Rita. A solidão agudiza a violência de Tom. Embora vivessem todos juntos, na mesma casa, Tom/David, Rita, e até a governanta da casa Edite, todos eles são seres solitários, que se afastam paradoxalmente para poder viver a mesma realidade, conforme se pode verificar no diálogo telefónico entre Rita e o seu outro amante, aquele do mundo convencional, Miguel:

“Um curto silêncio do outro lado.

– De manhã cedo, quando estava a tomar café, vi-o passar no automóvel.

Pensei...

– E. Estou sozinha.

A voz dele reflectiu um certo alívio.

– Então? Queres?

– E vamos almoçar onde?

– Por aí. Vou buscar-te no meu carro e vamos a um restaurante qualquer, nas montanhas.

Ela falou lentamente:

– Porque não vens aqui?

Durante alguns instantes ninguém disse palavra, depois Miguel perguntou :

– Queres mesmo?

Ela confirmou em tom indiferente :

– Sim. Posso preparar algo simples. Bifes e salada, ou algo no género. Não sou grande cozinheira. (*MI*, Pereira 102)

A indiferença de Rita demonstra bem quão insignificante é, um elemento do mundo convencional, Miguel, quebrar a sua solidão. O encontro com Miguel, mais do que uma invasão do mundo convencional, é uma provocação a David e a si própria, pois Rita sabia que David os observava. Afinal, a casa, a baía, o pontão eram espaços exclusivos de cada um, impossíveis de serem partilhados com mais alguém, pertenciam apenas aos dois, a Rita e a David, e quando Miguel a convida para nadarem juntos perto do pontão, Rita rejeita “Não sabia bem porquê, mas era como se aquele lugar pertencesse exclusivamente a David e fosse uma traição levar outra pessoa para lá” (*MI*, Pereira 102).

A rejeição de Rita é a partilha da sua solidão com David. Rita, que pensava viver sozinha para sempre, pois era isso que fazia verdadeiramente sentido, parece ter

encontrado alguém com quem pudesse partilhar a sua solidão, parece “ter encontrado alguém com quem pudesse estar sozinha”. Uma solidão a dois:

“– Eu pensava – disse Rita com voz rouca – que ia viver sempre sozinha. A proximidade de outra pessoa parecia-me impossível de suportar. Talvez fosse o medo de viver com um espelhos, sempre... Como se só quisesse reflectir-me quando tivesse consciência disso... quando, de certa forma, estivesse a actuar para o espelho. Mas não estou a fazer sentido...” (*MI*, Pereira 106)

O pensamento de Rita surge quando questionada pelo desejo de Miguel em mudar de vida, de ter outra mulher, outro filho, e a solidão partilhada com alguém, David, parece ser agora possível. Ela é a resposta determinada à abjecta ideia de participar num mundo convencional, aquele de Miguel. Contudo, como pode alguém ter uma relação com outra e estar na mesma sozinha? Como é possível viver uma solidão a dois? Este aparente paradoxo poderá ser desfeito pela origem etimológica da palavra “solidão” e pela resposta à questão “Quem é David?”. A palavra solidão tem origem no étimo latino ‘solitudine’, de ‘sōlitūdō’, ‘īnis’, substantivo feminino que, por sua vez, deriva do adjectivo ‘solus’ (‘só’ em Português Moderno), e define o “Estado do que está só”<sup>26</sup>. Pois bem, como é possível então Rita estar só? Inicialmente, Rita pensava que David fosse apenas mais um do mundo convencional, nas palavras da própria “David [era alguém] que não conhecia aparentemente, a angústia, as clivagens, o medo...” (*MI*, Pereira 34). Mas a opinião de Rita era supostamente aparente, dita numa fase inicial da narrativa e da relação entre as duas personagens, e David, ao entrar no mundo de Rita pela violência de Tom, faz com que Rita não sinta mais a necessidade de representar, de imaginar o seu reflexo no espelho, isto é, segundo Rita, David não é mais uma imagem fantasiada, de um simples duplo. David, sobretudo Tom, é Rita. Ela crê mesmo que ele é ela, alguém que partilha o mesmo estado solitário. E, por isso, tudo o que ela pensava começa a não fazer sentido. Três personagens que, afinal, são uma só. Duas personagens que são uma só. Uma só personagem que está e é só, única. ‘Estar’ e ‘ser’ são verbos que se confundem em Ana Teresa Pereira e a solidão é aqui tratada não como sendo simplesmente um sentimento ou estado, mas como uma condição humana, uma forma de existir, um cunho de identidade. Embora viva com David e Tom, Rita será (e não estará) sempre só, porque ela e as restantes personagens formam uma só, que

---

<sup>26</sup> Para a definição de solidão foram usados os seguintes dicionários: *Dicionário de latim-português* de António Gomes Ferreira, Porto Editora, p. 1067 e ainda o “*Dicionário da língua portuguesa* de Eduardo Pinheiro, 4ª edição, Livraria Figueirinhas, Porto, p. 1277.

vive num lugar isolado do resto do mundo e que vive uma só realidade, a oposta do mundo convencional, a sua. Sob um ponto de vista ontológico, esta identificação entre as personagens tende, nas palavras de David, a dissolver-se porque como o próprio afirma “Não pode existir loucura a dois” (*MI*, Pereira 168) e “Enquanto formos dois nenhum de nós está louco.” (*MI*, Pereira 168). Agora, todavia, a distância entre as duas personagens, David e Rita, o afastamento entre as duas realidades, pareciam ter sido anulados:

“E o horror daquela distância, daquele corpo que a roçava e estava tão longe, numa realidade diferente.

Agora, a distância desaparecera.

Não havia qualquer distância. Quando faziam amor confundiam-se totalmente, perdiam a identidade um no outro, misturavam-se até à vertigem.” (*MI*, Pereira 168)

A solidão, já se disse, é uma questão relacionada com a identidade, mas Rita esteve verdadeiramente durante toda a história apenas com o lado violento de David, Tom. David é apenas o corpo de Tom e é com Tom que Rita se identifica, com quem Rita se deita. Porém, Rita desconhece quem Tom seja, ela só sabe que David tem uma parte violenta que a atrai, precisamente, Tom, mas não o conhece. O encontro com Tom, porque em Ana Teresa Pereira há uma marcada dialéctica entre vida e morte que está relacionada com o tema da identidade, só é possível através da morte. Daí que o desfecho de *Matar a imagem* seja algo de premeditado, algo de malevolamente desejado pela própria, o assassinio de Rita por David e, finalmente, o encontro redentor entre Rita e Tom. É Tom quem assassina Rita e não David, única maneira de forçar o encontro com Rita é através da morte dela. David esse, “riu baixinho” (*MI*, Pereira 170), e continuará do lado de cá... ou do outro lado, como sempre, só.

Em *O rosto de Deus*, mais concretamente, n.º “A rainha dos infernos”, voltamos a depararmo-nos com um cenário de todo semelhante ao do *Matar a imagem*, uma paisagem distante do mundo real, uma casa isolada do resto do mundo, um castelo no meio das montanhas, a casa de Tom. A personagem sedutora de *Matar a imagem*, aquela que atrai o elemento do mundo convencional, Rita, personagem feminina, dá lugar a Tom, personagem masculina, em “A rainha dos infernos”. E Tom atrai para aquele lugar recôndito, isolado, a filha que, na viagem que comboio que fizera para chegar até à casa de Tom, percebe que não viverá num lugar-comum, uma região incógnita:

“O comboio atravessava uma região quase deserta e havia nevoeiro, não muito denso. As montanhas, as árvores e as raras casas tinham um ar fantasmagórico. Nunca estivera naquela região, mal tinha consciência de que existira.” (RD, Pereira 27)

A região que o comboio atravessou não contrastara com a desertificação e o isolamento do ponto de chegada da viagem, a gare dos caminhos-de-ferro:

“Na gare com alguns canteiros, onde cresciam azáleas e ervas daninhas, comecei a tremer de frio. A povoação ficava numa planície mas viam-se as montanhas não muito longe. O sol desaparecia atrás delas.” (RD, Pereira 30)

E daquela povoação ainda faltava algum tempo de viagem para a filha de Tom chegar ao seu destino, porque a casa de Tom “Fica nas montanhas, a umas duas horas de caminho.” (RD, Pereira 30). À semelhança de Rita, a viagem da filha de Tom é uma viagem na solidão, no outro mundo, aquele irreal distante do mundo convencional, é uma eterna procura de si, e essa tem de ser individual e distante de tudo o que a circunda. A viagem a um mundo sem denominação tal como ela, de quem nunca chegámos a saber o nome. As “ervas daninhas” que rodeiam a gare provam a esterilidade<sup>27</sup> e o isolamento do lugar ao qual a personagem está a chegar, mas também a dissolução interior à qual a própria personagem se submeterá neste local. O tipo de ervas que não deixam crescer as outras, as daninhas, mas que à semelhança das outras ervas é sinónimo de natureza, de vida. As ervas que circundarão a filha de Tom são as mesmas da casa de Tom.

E é na casa de Tom que a sua filha iniciará a sua outra viagem, em concreto, no estúdio de Tom que ficava numa parte externa à casa principal dele, numa “outra casa, a cabana” (RD, Pereira 36), um lugar onde “havia sempre música descendo as escadas, trechos de Bach ou espirituais negros.” (RD, Pereira 36); música que contrastava com o ambiente silencioso do local, a solidão que envolvia a casa, que talvez tivesse um propósito, “Mais tarde pensei que era também uma forma de fugir ao silêncio e à solidão, ele vivia de tal forma mergulhado no silêncio e na solidão...” (RD, Pereira 37). Tom é uma pessoa solitária, tal como o espaço que o circunda, sobretudo porque apenas

---

<sup>27</sup> Em *A rainha dos infernos* há um contraste muito acentuado entre esterilidade e fertilidade - “ervas daninhas” e “azáleas” - possível apenas graças à temática da identidade sobre a qual se debruça o presente. Veremos mais adiante, no capítulo dedicado à categoria narrativa ‘espaço’, que o espaço é uma extensão e imagem da própria personagem e esse pormenor adquire aqui relativa importância, pois estamos a falar da personagem Tom. No excerto transcrito, as ervas daninhas inicialmente contrastarão com a intriga da narrativa, um incesto. E o incesto é sinónimo de fertilidade, porque se trata de uma relação entre um pai e uma filha, mas, ao mesmo tempo, é também algo estéril, pois o par relacional está condenado à não geração de uma vida futura.

se limita percorrer o espaço dentro dos muros da sua casa e dentro de si, isto é, apenas lhe interessa partilhar (ou arrastá-la) com a filha o seu outro mundo, aquele privado, e nada do mundo convencional; Tom e a filha serão sempre pessoas solitárias, uma solidão convívica:

“Mas quase não dera pelo passar do tempo, fora no Inverno que Tom e eu nos aproximáramos daquela forma bela e terrível, e não havia espaço para mais ninguém, mesmo o mundo externo se reduzira aos campos e às montanhas à volta da casa;” (*RD*, Pereira 53)

Todavia, a solidão perene deste reino - a filha de Tom preencherá o lugar de rainha deixado vago pela sua mãe - será sempre uma manifestação grotesca, uma forma de existir monstruosa, porque de um incesto se trata, uma solidão incestuosa consentida e vivida para sempre a dois, “Ele era um monstro, um monstro da minha espécie, e quem sou eu para negar os da minha espécie.” (*RD*, Pereira 59).

Deste Tom monstruoso pouco sabíamos acerca do seu passado, mas pressupusemos que o Tom de “A rainha dos infernos” tenha sido o mesmo de “O rosto de Deus”, que voltara a “A rainha dos infernos” apenas para completar o seu ciclo existencial. E é através de Paulo, principal narrador de “O rosto de Deus” que ficámos a saber mais de Tom e das restantes personagens, as gémeas Patrícia e Marisa. Paulo era, de certa forma, e desde a sua infância, um homem solitário; a sua “(mãe morrerá quando tinha apenas dois anos)” (*RD*, Pereira 85) e vivera parte da sua vida dentro da infinita livraria de seu pai, sozinho com os livros, “Na verdade, Paulo passara a vida inteira no meio dos livros” (*RD*, Pereira 86). Paulo que “conhecera as duas gémeas durante toda a vida.” (*RD*, Pereira 85) e que “... quando vagueava sozinho, elas corriam para o portão e ficavam a olhá-lo sem dizer palavra, como dois passaritos na gaiola” (*RD*, Pereira 85). Sim, porque também as gémeas viviam isoladas do mundo, presas num mundo só delas, “dois passaritos na gaiola” (...) “duas princesinhas prisioneiras num castelo” que “pareciam estar condenadas a não atravessar aquele portão.” (*RD*, Pereira 85). E mesmo depois das gémeas terem conhecido Paulo, através da partilha de leituras feitas, continuariam a viver na solidão, numa solidão muito mais profunda do que aquela em que Paulo vivia:

“A princípio era difícil arrancar-lhes uma frase inteira. Mas aos poucos foi conseguindo que confiassem nele. Eram como dois bichinhos selvagens no seu canto e Paulo percebeu com alguma surpresa que os colegas também não tentavam relacionar-

se com elas. Foi algo que voltou a sentir anos mais tarde, ninguém poderia negar que as duas adolescentes eram lindas e no entanto não tinham namorados, os rapazes pareciam ter medo de aproximar-se.” (RD, Pereira 88)

A solidão das gémeas não tem origem somente no afastamento do mundo social em relação a elas, mas na reciprocidade do distanciamento delas em relação ao mesmo. O rótulo de “bicho” (selvagem) já havia sido utilizado para caracterizar outras personagens de Ana Teresa Pereira, nomeadamente, Marisa de *As rosas mortas*: “É a primeira vez que nasço como mulher. Há em mim um rasto de bicho, um rasto de nevoeiro.” (RM, Pereira 17), sendo que o carácter animalesco das personagens é quase comum a todas elas: marca a diferenciação de um mundo selvagem, de uma realidade antropológicamente intacta, por oposição à realidade alterada do mundo convencional. Também Tom, o escritor de *O rosto de Deus*, tinha algo de selvagem, como se pertencesse a um outro mundo: “Aquele homem, aqueles livros, tinham qualquer coisa de sobrenatural. Quase como se existissem numa realidade diferente, a que só por milagre eles haviam tido acesso.” (RD, Pereira 100). E a realidade de Tom era igualmente solitária, tal como a das gémeas e a de Paulo, ele que “(...) quando chegou à cidade alugou uma vivenda no fim da estrada, (...)” (RD, Pereira 100) ... uma casa desabitada, distante e isolada de todas as outras. E era precisamente nesta casa que a mutação de Paulo – se é que da forma como morreu se possa usar a palavra mutação - e o lento e solitário crescimento das gémeas tiveram lugar; Paulo que agora “Passava o dia na penumbra da loja, como um animal na sua toca.” (RD, Pereira 135). E é em locais como a casa de Tom e a livraria de Paulo que a solidão é maior, que a identificação entre as personagens e os espaços é una e total, como se pode observar no diálogo na livraria entre Marisa e Paulo:

“Estava bonita, com uns jeans e uma camisola verde, decotada, os brincos do dia anterior. A volta o pulso. A volta do pulso uma pulseira com pedrinhas de jade.

– Marisa.

– Sim.

– Dá-me um beijo.

Ela riu.

– Porquê esse ar tão grave?

– Porque aqui é diferente.

*Aqui estamos sozinhos, apeteceu-lhe dizer.” (RD, Pereira 138)*

E ainda,

“ – É por isso que não nos devemos separar, querido. Nós amamo-nos. Nós quatro. Somos um todo.” (RD, Pereira 140)

A livraria que “(...) sempre fora mais uma biblioteca do que uma livraria” (RD, Pereira 135) e a casa de Tom são o mesmo espaço, pois aparentemente as personagens são todas uma. Uma personagem antiga que vive em espaços e realidades isolados e precisa de respirar um ar ermo para poder sobreviver. A solidão dos livros, dos filmes, dos quadros é o principal alimento da personagem pereiriana. No final de *O rosto de Deus* todas as personagens voltam à sua condição inicial, a única na qual sempre viveram, à solidão. Tom desaparecera, deixando a casa vazia apenas habitada pelas gémeas e Paulo tinha ficado a habitar sozinho na casa em frente até ao dia em que “Paulo viu-as sair de casa, passar entre as roseiras e, devagar, começar a atravessar a rua.” (RD, Pereira 178). O assassinio de Paulo por parte das gémeas demonstra bem que Paulo vivia uma solidão diferente daquela que as gémeas e Tom viviam. O sentimento que Paulo experimentara antes de morrer – “Com um terror profundo” (RD, Pereira 178). – deixa entender que Paulo não esperava o momento da sua morte, isto é, que não convivia na totalidade a solidão e a realidade das gémeas. Por outro lado, a morte de Paulo representa o reencontro das gémeas com Tom, afinal tinha sido a Paulo que Tom dera um moleskine branco, a passagem da sua arte de vida, o testemunho de escritor. Paulo era, para as gémeas, Tom. Por isso, a morte de Paulo é a própria personificação da solidão, já que no final são apenas as gémeas que sobrevivem, duas personagens que são uma só. Uma solidão vivida por uma só identidade.

Todavia, a temática da solidão vai adquirindo novos significados e tipologias consoante as histórias pereirianas. O nosso ‘corpus’ de análise não foi constituído casualmente, pois todos os livros escolhidos, à excepção de *O verão selvagem dos teus olhos*, marcam inícios de períodos literários distintos na carreira da escritora funchalense. Por isso, a temática da solidão em *Se nos encontrarmos de novo* tem uma dimensão nova inexistente nos livros precedentes. Apesar disso, a escritora ao abordar a temática da solidão em *Se nos encontrarmos de novo* usa os mesmos elementos de construção narrativa que já usara nas outras histórias, como a personagem, o duplo, ou a caracterização dos espaços físicos.

Tínhamos dito que Ashley era a protagonista deste romance, que a história era centrada nela, mas raramente a perspectiva narrativa é da sua iniciativa, só de uma forma muito escassa é que ela tem voz no final da história. Além disso, e como o tema

da identidade está associado ao tema da solidão sob o arquétipo do duplo, o romance é escrito em capítulos dedicados à personagem Ashley e capítulos dedicados à personagem Byrne, alternadamente. Aliás, também o espaço físico é duplamente oposto: no início do romance Ashley e Byrne vivem no espaço citadino, Londres, enquanto que no final as duas personagens moram numa casa de praia, bem longe do espaço social que é a cidade. Poderíamos então afirmar que estamos na presença de um duplo romance, de duas personagens, de uma dupla história, sob todos os aspectos. E aqui a solidão também tem dois rostos: o de Byrne e o de Ashley.

Ashley “Desde sempre gostara de estar sozinha, talvez porque não podia estar com ele [Tom], e as outras pessoas não lhe interessavam muito.” (*SNEN*, Pereira 18). Por sua vez, Byrne vivia também sozinho “Ele gostava do silêncio da casa onde não vivia mais ninguém, embora tivesse por vezes a impressão de sentir uma presença, uma impressão tão forte que o fazia voltar-se para trás na penumbra dos corredores, (...)” (*SNEN*, Pereira 12). A casa de Londres onde vivia Byrne era de Ashley, que voltava agora em plena época natalícia. À semelhança de tantas outras personagens pereirianas, Ashley pouco se importava com aquilo que fazia parte do mundo convencional, por exemplo, o Natal: “Ashley não celebrava o Natal. Às vezes comprava uma garrafa de champanhe e morangos, mas uma sandes de queijo e uma tangerina serviam muito bem.” (*SNEN*, Pereira 20). E as vezes que o tinha celebrado com alguém, passara-o sempre sozinha:

“Também passara alguns natais com Miss Winter em casas de campo rodeadas de neve, no Norte de Inglaterra, mas estar com Miss Winter era como estar sozinha, tinham aquele acordo tácito de partirem de manhã cada uma para o seu lado com o material de desenho ou pintura e encontrarem-se às refeições, falavam pouco mas gostavam uma da outra.” (*SNEN*, Pereira 18)

A profissão de Ashley, pintora, é igualmente solitária como as de Byrne, escritor e professor. Na verdade, a relação entre Ashley e Byrne tinha começado bem antes de se encontrarem, ele que “(...) quando estava em Oxford [escreveu] um livro de ensaios de arte e dois anos depois um estudo sobre Henry James.” (*SNEN*, Pereira 25). Apesar de estarem ligados pela arte, Byrne e Ashley vivem uma solidão diversa. Byrne “Precisava de alguém, uma relação mais ou menos tranquila, nada de grandes emoções enquanto estava a escrever.” (*SNEN*, Pereira 28) e Ashley, que fora “(...) uma jovem pintora com uma vida boémia ou algo do género.” (*SNEN*, Pereira 74), “ (...) continua a gostar de

estar sozinha” (*SNEN*, Pereira 75). Byrne encontrara uma relação mais ou menos tranquila primeiro com Rose e depois com Ashley. Mas esta última tinha tido também uma relação mais ou menos tranquila, uma relação com o seu falecido marido, Thomas Grey, e até uma filha do mesmo, Maisie, algo que surpreendera Byrne: “Byrne estremeceu. De onde é que tinham saído aquele marido e aquela filha, ele sempre a imaginara sozinha.” (*SNEN*, Pereira 74) O que Byrne parece não compreender é qual o tipo de solidão que Ashley gosta de viver. Já com Tom, Ashley vive e vivera sempre sozinha: “Porque nós vivemos juntos, sempre vivemos juntos, separados pelo tempo. Sozinhos.” (*SNEN*, Pereira 22) e agora que está apaixonada por Byrne, fá-lo também. A incompreensão de Byrne é clarificada pelas palavras de Ed, que relatam o período na vida de Ashley, após a morte de Tom:

“Ela continuou a viver. A trabalhar e a viajar de vez em quando. A sair com homens. Mas nenhuma relação importante, ela gosta de estar sozinha.

E um dia, pensou Byrne, quando voltou de uma viagem encontrou-me à sua espera. E ela está apaixonada, não tenho qualquer dúvida disso. Mas continua a gostar de estar sozinha.” (*SNEN*, Pereira 75).”

Os parágrafos acima transcritos são paradigmáticos, apresentam dois paralelismos iguais, o facto de Ashley “gostar de estar sozinha” independentemente de com quem mantenha uma qualquer relação num determinado momento. Daí Byrne não ter compreendido que, quando viviam juntos na mesma casa, ela tenha mantido o seu isolamento, um mundo fechado sobre si mesma, “(...) uma distância que o deixava gelado, sem vontade de dizer uma palavra” (*SNEN*, Pereira 59); Ashley tinha sido e seria sempre uma mulher “fria e fechada em si mesma” (*SNEN*, Pereira 59), uma estranha, um “monstro” (*SNEN*, Pereira 39) nas palavras de Rose. Todavia, Byrne sente que a solidão de Ashley vai sendo cada vez mais profunda. Ela que o levara até Gull Cottage – “Um lugar solitário, disse baixinho” (*SNEN*, Pereira 121) – e lhe ensinara o caminho de barco até à ilha deserta, e ele pressente que o agudizar da solidão tem a ver com a proximidade da morte dela: “Queres ensinar-me o caminho... para quando eu vier aqui sem ti.” (*SNEN*, Pereira 123). O refúgio em Gull Cottage, a solidão extrema, não tem a ver só com o medo de amar alguém, com a própria morte, um fim de vida solitário, mas sim um reencontro solitário com Tom, o fantasma da sua vida. No ponto anterior, quando fizemos a análise do tema da identidade recorrente em Ana Teresa Pereira, poderíamos ter pensado que Ashley teria reencontrado Tom/ Kevin, após

morrer enquanto nadava... mas Tom fora sempre um fantasma, tinha existido muito pouco nesta história, e a imagem final de *Se nos encontrarmos de novo*, a imagem de Ashley que nada em direcção a Kevin não passa de algo fantasmagórico, de um sonho que Ashley tivera. Na verdade, Ashley, nos últimos dias de vida, raramente tinha-se levantado da cama de sua casa em Gull Cottage, e tudo não passara de um sonho. O amor entre Ashley e Kevin só é realmente possível através do sonho, bem como o reencontro com Tom, ela nunca teria saído do seu quarto. Terá morrido depois de ter sonhado:

“E às vezes não tinha forças para levantar-se da cama, deixava-se ficar deitada e pensava que tinha sido tudo um sonho, nunca saía dali, sabia que ia morrer e tivera um último sonho. E no sonho apaixonava-se, voltava a trabalhar, e era feliz de novo.” (SNEN, Pereira 151-152)

(...)

“No dia anterior o tempo estava bom, o mar verde e muito calmo, preparava o barco, trouxera da casa alguns cobertores, um pão e uma garrafa de água.” (SNEN, Pereira 152).

(...)

“Ashley fechou os olhos e continuou a nadar, já não pensava em nada, e então viu Byrne sentado numa rocha, ele sorria e estendia-lhe os braços, sentiu que as forças voltavam e então nadou ao seu encontro.” (SNEN, Pereira 154)

O final de *Se nos encontrarmos de novo* é de todo semelhante ao do filme *O fantasma e a senhora Muir* e o reencontro solitário entre as personagens, se é que elas existem mesmo, é quase angelical. O contacto entre Tom/Kevin e Ashley é estabelecido primeiro pelo rosto dele(s) e depois pelo toque:

“Mas já faltava muito pouco, pensou, já estou a chegar, lembrou-se da frase que lera em algum lado, não se trata de ver Deus, mas de tocá-lo, os pássaros à volta não se afastavam e ela tinha de abrir caminho entre eles.”

(...)

“... deu uma braçada e a sua mão tocou num corpo penugento.” (SNEN, Pereira 154)

Dissemos que a solidão de Byrne era diferente daquela de Ashley. Apesar de terem partilhado os mesmos espaços, desde a casa, os museus e até as livrarias, ambos mantiveram uma certa distância em relação ao mundo externo, ao mundo convencional, como que apenas uma parte desse mundo lhes interessasse. Um isolamento mútuo no que respeita a este mundo. Mas o isolamento de Ashley não é só em relação a este mundo externo, tal como acontece com Byrne, é uma solidão no confronto do

próximo... e de si mesma. Byrne e Ashley são - embora constituem o duplo uma da outra - personagens distintas, que podem existir solitariamente uma sem a outra. São personagens marcadamente independentes, algo que até então não se tinha verificado em nenhuma outra narrativa pereiriana. E isto só é possível, porque *Se nos encontrarmos de novo* é um romance diferente de todos os outros. Desde logo, e por parte das personagens, nunca houvera em nenhuma história uma brecha em relação ao mundo externo, isto é, nunca tínhamos encontrado em Ana Teresa Pereira tantas referências directas a espaços sociais como museus, teatros ou livrarias. É certo que as personagens das histórias da escritora funchalense sempre deambularam por este tipo de espaços, mas agora sabemos quais: o Alberty Theatre, Nigel Williams Rare Books, Marchpane Children's Books, National Gallery, a Portrait Gallery, apenas alguns nomes entre tantos outros. Além disso, só em *Matar a imagem* e em *As rosas mortas* é que há a denominação íntegra<sup>28</sup> de um espaço físico conhecido pelo leitor, de uma cidade, Lisboa, não havendo no entanto uma caracterização suficientemente pormenorizada para ser considerada parte integrante da história mas em *Se nos encontrarmos de novo*, o espaço físico calcorreado pelas personagens é Londres e tudo o que a cidade oferece. As personagens são ainda convidadas a socializar, algo inimaginável até então numa história de Ana Teresa Pereira:

“[Byrne] Comia qualquer coisa num pub e regressava a casa antes das duas da tarde, escrevia um pouco sentado à mesa da cozinha, com a janela aberta, e depois deitava-se no sofá do sótão e continuava a ler, até por volta das sete. Então saía para jantar e tomar uns copos, encontrava-se com amigos, voltava muito tarde.” (SNEN, Pereira 12)

O próprio título do romance sugere, apesar de não se tratar de um evento social, um modo de socialização, um (re)encontro. Porém, tínhamos dito que apenas uma parte do mundo exterior, uma parte da cidade de Londres lhes interessava. E essa parte (os museus, as igrejas, as livrarias, os teatros) é apenas um pequeno pedaço do verdadeiro mundo em que as personagens vivem, um mundo tecido pela solidão e interioridade, o mundo privado delas. Por isso, não será correcto afirmar que as personagens negam a realidade, sobretudo se cada leitor tiver uma perspectiva diferente de “O que é a realidade?”. Aquilo que designámos por *mundo externo, público* ou *convencional* é um

---

<sup>28</sup> Nas histórias juvenis da série “A casa...” há também referências directas a outros espaços físicos, sobretudo da ilha da Madeira, como o Paul do Mar, Funchal, Ponta de Sol, Porto Moniz, Ribeira Brava, Cabo Girão, entre outros.

conceito comum de realidade social, como namorar, casar, ter filhos e é essa parte da realidade, esse ‘mundo convencional’, que as personagens pereirianas preferem evitar, em detrimento de um mundo criado por elas e só delas, um ‘mundo interior’ ou ‘privado’ como já referido. É o mundo dos filmes, dos livros, dos teatros que as personagens interiorizam como se de uma forma de experimentação se tratasse. É a única forma de existência solitária num mundo plural: criando cada um a sua própria realidade.

E o de Rebecca de *O verão selvagem dos teus olhos* é mais um desses mundos criados e imaginados pela própria personagem, um outro exemplo de *mundo privado*. E talvez Rebecca seja a mais solitária de todas as personagens das narrativas pereirianas. A Rebecca que sofrera com a morte da mãe e que “Aos quinze anos, sonhava com Mr. Darcy e com os contos de fadas” (*OVSTO*, Pereira 17), fora sempre uma princesinha só, aprisionada no seu castelo, num reino criado pela mesma:

“Desde muito cedo que ele [o pai de Rebecca] lhe chamava a sua princesinha. Já não era novo quando ela nascera, e a morte da mulher algum tempo depois deixara-os sozinhos. A velha casa era o seu castelo, um castelo um pouco arruinado, com cortinados de veludo a que o tempo suavizara as cores, móveis e quadros que por vezes desapareciam misteriosamente, um longo jardim onde um único jardineiro se esforçava por manter algumas plantas, as azáleas debaixo das janelas, os rododendros nas alamedas, os nenúfares nos tanques, as campânulas brancas e os narcisos no relvado.” (*OVSTO*, Pereira 17:18)

Longe de tudo e de todos, Rebecca fora criada como a princesa e a rainha de um reino imaginado pela própria, mimada pelo pai que “Continuava a gastar mais do que devia porque desejava que a filha tivesse tudo de melhor.” (*OVSTO*, Pereira 18). De certa forma, embora em planos distintos, este não é um cenário novo em Ana Teresa Pereira, aliás, é o mais comum de todos. Recordamos apenas a filha de Tom em “A rainha dos infernos”, a rainha maldita de um rei maldito, e as gémeas de “O rosto de Deus”, duas princesinhas condenadas a não atravessar aquele portão. E Rebecca criara fantásticamente este reino igual aos das histórias que lera, pela aprendizagem que havia tido, e pensava ser feliz pois “ (...) tinha aprendido nos romances de Jane Austen que as jovens bonitas e sem dinheiro encontram um Mr. Darcy ou um Mr. Knightley e são felizes para sempre.” (*OVSTO*, Pereira 24). E o Mr. Darcy de Rebecca seria Max de Winter, e Pemberley seria Manderley. Porém, antes que tal acontecesse, Rebecca teria que crescer e se afirmar fora de um mundo que não era o seu, e que, à semelhança do

que acontecia com tantas outras personagens pereirianas, lhe causava um certo espanto e estranheza:

“Sempre senti uma certa perplexidade diante do mundo, das pessoas. Eu sempre amei, ferozmente, os animais, as plantas. Os meus cães e os meus cavalos, e o meu jardim. Mas acho que, exceptuando o meu pai, nunca gostei muito de pessoas.” (OVSTO, Pereira 25).

A misantropia e a solidão de Rebecca têm uma explicação e um rosto. Ela até então tinha sempre vivido dentro de um mundo fechado, aquele que realmente lhe interessava, num mundo só seu... moldado pelo pai:

“Talvez, muito simplesmente, não as [pessoas] compreendesse. O que as fazia viver, o que as fazia correr. Acho que compreendia o meu pai. O seu amor pelas casas, que tinha algo de religioso. A forma como conhecia os livros, por dentro; o pequeno desenho de Degas que guardava numa gaveta da secretária e via todas as noites. O seu afecto pelos cães e os cavalos, principalmente os que domava.” (OVSTO, Pereira 25)

Por isso, e porque não podia viver num mundo que não era o seu, teria que ‘representar’ para aí conseguir viver:

“Mas, porque não compreendia as outras pessoas, e tinha de viver no meio delas, tornei-me uma actriz.” (OVSTO, Pereira 25)

Uma vez mais, o tema da solidão tem um laço muito forte com a questão da identidade. A solidão de Rebecca começara bem antes do início da história, tivera origem na personagem de seu pai. E tal como o pai, Rebecca viveria sem ninguém a seu lado, sozinha. Morava só e trabalhava em Londres, onde tinha muitos amantes, actores e músicos, “Mas não se apaixonava.” (OVSTO, Pereira 30). Porém, o pai de Rebecca estava a ficar velho, sem dinheiro, e tinha a percepção de que Rebecca necessitava de dar um novo rumo à sua vida:

“ – O que queres que eu faça?  
Não quero deixar-te sozinha. Precisas de alguém que tome conta de ti.  
Ela riu sem querer.  
– Eu ?  
Não é natural viver sozinho, sobretudo quando não se tem dinheiro.  
Eu consigo sobreviver.  
Mas precisas mais do que isso.  
Porque tu me criaste como uma princesa.

Tu és uma princesa.

Parecia velho, tão velho e cansado. Rebecca encostou a cabeça nos seus joelhos.

Não te preocupes.

Como ?

Dá-me mais um ou dois meses. Depois prometo que caso um homem suficientemente rico para não termos de nos preocuparmos com dinheiro o resto da vida.

Estás a pensar em alguém?

Ela sorriu.

Tu sabes que eu posso ter quem eu quero.” (*OVSTO*, Pereira 42-43)

O agradecimento e reconhecimento pelo reino que seu pai lhe dera seria concretizar o desejo dele, casar-se. Este é um dos motivos para que Rebecca se case. Uma vez mais, o casamento, instituição do mundo convencional, surge em Ana Teresa Pereira desvirtuado, pois não há nenhum sentimento de amor para que Rebecca se case. O casamento nas narrativas pereirianas nunca fora entendido como algo de natural numa relação a dois, bem pelo contrário: as personagens viram sempre o casamento como uma formalidade, e este só ocorrera por vontade de uma personagem apenas, quase sempre a masculina. Além disso, o casamento de Rebecca tinha outro motivo bem mais inquietante: o dinheiro. Crítica ao mundo convencional ou projecto de vida da personagem feminina? O ambiente rico em que Rebecca sempre tinha vivido contrasta agora com a ruína do pai. O casamento era uma necessidade, um projecto económico. Para isso, nada de novo tinha de ocorrer na vida dela, bastava apenas representar um papel com alguém, um guião solitário: “Era esse o meu papel. A mulher fiel, a esposa perfeita.” (*OVSTO*, Pereira 49). Pouco tempo passara entre o momento em que reencontrara Max de Winter em Madrid e o seu casamento com ela. E Rebecca colhia agora os frutos desse casamento: Manderley. Era mais um espaço isolado, solitário, ideal para a sua sobrevivência, e que tinha “Uma espécie de jardim de contos de fadas, abandonado ao sol e à chuva...” (*OVSTO*, Pereira 35). Finalmente Rebecca podia viver num espaço igual ao das suas histórias, ela que estava apaixonada pela solidão de Manderley e não pelo seu proprietário, Max de Winter. Ainda assim, “(...) ele mantinha as aparências” (*OVSTO*, Pereira 49): “Mas eu perguntava a mim mesma se era por esse motivo que ele me comprava presentes. Para manter as aparências.” (*OVSTO*, Pereira 49). Por isso, Rebecca vivera em Manderley como sempre tinha vivido, só, num quarto isolado do seu castelo: “Mas neste momento só me lembro das noites que passei aqui sozinha, de ouvir alguém bater à porta e verificar que era só Danny que vinha dar as boas noites;” (*OVSTO*, Pereira 73). Ninguém além de Danny, a governanta de

Manderley, se importava com Rebecca que, por sua vez, até agradecia que assim fosse, ela que só mantinha relações de conveniência com os funcionários de Manderley: “a minha fiel Danny nunca percebeu que eu não gostava dela, limitava a usá-la como usava os outros.” (OVSTO, Pereira 73). Contudo, Rebecca, em versão fantasma, relembra que a sua solidão não era triste, não fazia parte do seu papel de atriz, bem pelo contrário, era uma solidão quebrada por alguns momentos de obscura felicidade:

“Continuo sentada na cama. A cama onde passei tantas noites sozinha. Mas não sempre.

Porque às vezes ele regressava a casa, ansioso, e era como se tivesse esquecido o que se passara, como se tivesse esquecido que me odiava, e íamos para a cama sem dizer uma palavra, obscuramente felizes, e ele era um amante como os outros, só que chegava mais fundo, até não ficar nada de mim mesma.” (OVSTO, Pereira 74-75).

Não era a primeira vez que a solidão de Rebecca lhe tinha oferecido momentos de secreta felicidade. A existência de Rebecca tinha contudo sido sempre assim, solitária, desde o primeiro instante em que chegara a Manderley.

“Dormiu sozinha naquela noite, sem ele saber se ele estava no quarto de vestir ou num dos quartos de hóspedes. Quase não dormiu, ficou a ouvir a chuva, e sentiu falta do seu apartamento em Londres e da casa do pai, nunca estivera tão sozinha. Mas percebeu que era algo a que se tinha de habituar, estava definitivamente sozinha.” (OVSTO, Pereira 79)

A solidão de Manderley fora ideal para que Rebecca se sentisse na sua casa. Espaços de Manderley como o jardim ou a biblioteca faziam parte dela, talvez tenham feito sempre parte dela, e a sua existência confunde-se com a de Manderley. Ela que, aquando da primeira saída de Manderley, tinha pressentido “Talvez seja eu o espírito de Manderley.” (OVSTO, Pereira 67). Ela que redesenhara Manderley, plantando árvores e plantas, ela que amara tanto Manderley como amara a si própria. Uma relação de amor solitário consigo mesma. Um amor ligeiramente diferente daquele que sentia por Max, pois esse era balizado por uma espécie de desejo e ódio. Um amor silenciosamente maldito:

“Eu gostei de Max pelo seu aspecto e a sua casa, e a sua forma de beijar, e a primeira memória de lilases, e as pinturas de El Greco... *Eu amei-o como um só ser*

*maldito pode amar outro ser maldito*<sup>29</sup>, eu acho que nunca estivemos tão apaixonados um pelo outro como naquele dia no penhasco, quando voltámos para o automóvel, em silêncio, ele estava belo e taciturno, eu nunca me tinha sentido tão bonita.” (OVSTO, Pereira 95-96)

E é o espírito de Manderley que agora regressa para narrar a sua história e a da nova Mrs. de Winter, o fantasma de Rebecca. Mesmo como fantasma, Rebecca, a narradora de 1ª pessoa de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, volta a experimentar a solidão que a acompanhara enquanto viva:

“Continuei a ler até que escureceu e voltei para casa. Já tinham jantado e vim para a biblioteca onde não estava ninguém e sentei-me num canto. Para atravessar a noite.” (OVSTO, Pereira 99)

Todavia, a solidão em *O verão selvagem dos teus olhos* parece ter duas faces. A solidão é a forma de vida aparentemente desejada por Rebecca, a única existência possível, mas também é o principal motivo para que esta queira mudar de rumo, pois o excesso de solidão tinha-se tornado insuportável: “E um dia, a solidão acumulada durante cinco anos tornou-se insuportável e ela compreendeu que tinha de encontrar uma saída.” (OVSTO, Pereira 101) É a solidão que motiva Rebecca a deixar Manderley, a regressar a Londres e à vida boémia que tinha tido. É a solidão que faz com que Rebecca tenha necessidade de, após a sua curta passagem por Londres, receber continuamente Jack e outros amantes no chalé de Manderley. É a solidão que confere uma carga cada vez mais dramática à situação relacional entre as duas personagens principais da narrativa. É a solidão que anuncia um fim trágico da história:

“Um dia percebeu que ele desconfiava das suas noites no chalé e, então fez-lhe a vontade, começou a convidar amigos para um piquenique à meia-noite, um passeio de barco. Muitas vezes só convidava Jack, e ele ficava lá, a dormir com ela.

E no dia a seguir estava a almoçar em casa, na grande mesa da sala de jantar, uma refeição que ela mesma indicara, com o vinho que escolhera. E mal tocava na comida, e ele também mal tocava na comida, era um ritual que cumpriam os dois, uma comédia quase sem espectadores, inútil como quase tudo o que faziam.

Duas vidas. E sempre o mesmo vazio, e afinal a solidão não desaparecera, corria o risco de tornar-se mais forte de que nunca.” (OVSTO, Pereira 105)

---

<sup>29</sup> No que respeita ao tratamento da temática do amor entre as personagens, a expressão é bastante parecida com outras já utilizadas por Ana Teresa Pereira. Lembremos apenas, por exemplo, o diálogo entre Tom e a filha em “A rainha dos infernos”: “- És a rainha deste lugar./ - Uma rainha maldita./ - A rainha maldita de um rei maldito.” (RD, Pereira 69)

E o vazio de Rebecca tinha de ser preenchido por outro vazio para que pudesse ser anulado e esse só surgiria com a morte. Rebecca que começava a desejar a morte:

“É bom morrer no Outono.

No fim de Verão. Afinal, ela sempre quisera morrer cedo, e rapidamente, como a chama de alguém que sopra no escuro. Não gostava da ideia de envelhecer, e ultimamente já havia algo, umas linhas no canto da boca, começa pela boca.” (OVSTO, Pereira 114)

À semelhança do que pensava acerca da solidão, Rebecca parecia pensar o mesmo acerca da morte, isto é, Rebecca desejava a morte, mas não acreditava na mesma:

“As suas noites sozinha, na cabana, ouvindo o mar e a chuva. E de repente a ideia pareceu-lhe insuportável, as noites contadas, sempre a pensar na mesma coisa. Na manhã seguinte falaria com Max. Algo dentro de si acreditava que ele não a deixaria sozinha, afinal ele amara-a, pelo menos durante umas semanas, uns meses.” (OVSTO, Pereira 115)

Teria o amor entre Rebecca e Max sido suficiente para anular agora a solidão em que os dois viviam? Ou o vazio de Rebecca deveria ser fatidicamente preenchido por outro vazio? :

“E eu gostava tanto de viver, pensou.

Depois não pensou em mais nada.” (OVSTO, Pereira 115)

A morte de Rebecca foi fruto da solidão de Max, de quem praticamente o leitor desconhece o que realmente pensara; apenas no diálogo final entre Max e Rebecca é que o leitor sabe que este acha Rebecca um ser repugnante, um monstro. A monstruosidade e a tensão durante o diálogo vai aumentando e implode quando Rebecca lhe comunica estar grávida de um filho dele, numa revelação falsa e propositada – “Se era para terminar, antes terminar depressa, há que saber ir embora. Quase sentiu alívio.”/(...) “Vou ter um filho. E tu vais dar-lhe um nome, e vais ser um bom pai, como foste um bom marido...” (OVSTO, Pereira 117). O alívio de Rebecca causara o desespero e Max e a solidão de Rebecca, o seu vazio final, estiveram sempre presentes desde o início da história. Poderíamos considerar *O verão selvagem dos teus olhos* uma espécie de sinfonia do niilismo. Uma sinfonia tocada a dois ritmos, numa só nota, aquela da solidão, e no final desta não resta nada, não há aplausos, pois tratara-se de “uma

comédia quase sem espectadores ” (*OVSTO*, Pereira 105). Fica só o vazio que, afinal, foi sempre aspecto reinante durante toda a história.

E até o fantasma de Rebecca, após vingar-se de Max com a cena do baile e a máscara da segunda Mrs. de Winter como havíamos visto, sente-se sozinho. Como se de um pleonasma se tratasse, o fantasma de Rebecca chegara agora a um lugar definitivamente solitário, sentira uma solidão extrema única: “Sentira-se agora. Como nunca sentira antes. Mesmo nas noites de chuva na cabana, ou nas noites que passara na biblioteca, velando as brasas da lareira e o sono dos cães.” (*OVSTO*, Pereira 128). E tal como Rebecca após morta, o fantasma não pensava em nada mais, pois não restara nada em Manderley, estava sozinho consigo mesmo, tinha perdido toda a sua identidade – “Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome.” (*OVSTO*, Pereira 129). O espírito de Rebecca evaporara de Manderley e Max ficara finalmente sozinho... com uma estranha. As palavras finais de *O verão selvagem dos teus olhos* – “Finalmente, começou a chover.” (*OVSTO*, Pereira 129) – anunciam um início de uma nova história que podia muito bem ser o reinício da mesma. Afinal, “No dia em que chegaram [Rebecca e Max] a Manderley, caía uma chuva miudinha, angustiante.” (*OVSTO*, Pereira 77) e a nova mulher de Max, a segunda Mrs. de Winter era, de certa forma, a própria Rebecca: “Porque éramos singularmente parecidas” (*OVSTO*, Pereira 107) e ainda “É como se fosse uma parte de mim [Rebecca]...” (*OVSTO*, Pereira 71). Terá ficado a ideia de que, com este final, a história de Rebecca irá repetir-se até ao infinito: um fantasma que revisita e revive a sua casa assombrada para contar a sua história<sup>30</sup>, que será também a história das personagens que seguirão a vivência deste mesmo fantasma. Esta ideia é validada pelo episódio do baile, pelo facto de Rebecca ter escolhido a máscara de uma antepassada de Max, Caroline de Winter, que, por sua vez, terá tido uma existência semelhantemente solitária como a de Rebecca; a máscara escolhida por Rebecca para esse baile de máscaras foi a mesma usada três anos depois, num outro baile de máscaras pela recente mulher de Max e segunda Mrs. de Winter, um baile reeditado, uma história recontada até ao exaustão, e sempre uma só personagem, como faz questão de afirmar o próprio fantasma de Rebecca:

---

<sup>30</sup> O primeiro capítulo de *O verão selvagem dos teus olhos* intitula-se “Je reviens” (“Eu volto”) e anuncia o regresso de Rebecca a Manderley, sendo que tal expressão sintetiza ainda, e de forma exemplar, como esta história é contada: uma narrativa composta por grandes analepses, uma revivência de um tempo passado.

“Lembro-me do que pensei há três anos atrás: uma Caroline de Winter que voltou ao mundo do mundo dos mortos. Talvez ela pense o mesmo.

Estamos aqui as três e tenho de novo a impressão de que só Caroline é real, um ser que ainda não existe, nós somos outra coisa, um ser que ainda não existe e um que se recusa a deixar de existir.” (OVSTO, Pereira 111)

A história de Rebecca é a história de um fantasma que talvez nunca tenha realmente existido. Uma narrativa centrada de forma definitiva num universo feminino, numa solidão e identidade únicas, fundadas por personagens femininas distantes do mundo convencional, pereirianas. Personagens femininas que se fundaram numa só, num testemunho solitário de um amor, de desejo e ódio pelo próximo. “E agora sou eu que estou aqui, e este é o meu trabalho, e o amor e a perda fazem parte do caminho” (Pereira 147) dizia Byrne em *Se nos encontrarmos de novo* e *O verão selvagem dos teus olhos* talvez seja também uma igual história de amor e de perda, de um amor maldito e correspondido entre Max e Rebecca, e de uma perda de um tempo não vivido, recuperado apenas agora oniricamente pelo fantasma de Rebecca. Afinal, talvez *O verão selvagem dos teus olhos* tenha sido apenas uma história de vingança, um espírito vindo o reino dos mortos que vingara a solidão imposta ao seu ser quando vivo por um monstro. Todavia, o leitor não pode deixar deslumbrar-se tematicamente por uma simples história de amor, de uma incapacidade ou impossibilidade das personagens em amar, sobretudo quando identidade e solidão andam de mãos juntas. Rebecca amou Max desde o momento em que o conheceu, quando menina numa invasão à biblioteca de Manderley. Os substantivos abstractos como amor, morte, solidão, vida eram palavras que precisavam de ser repetidas inúmeras vezes para que Rebecca acreditasse nelas, repetidas como orações silenciosas de uma fé nunca praticada, “E tudo começou como uma declaração religiosa: pai, eu amo-o.” (OVSTO, Pereira 53). Uma história religiosa de um anjo que invadira o território de um outro anjo, escrita com estes mesmos substantivos, que podia ter sido iniciada por:

“Lembrou-se de um quadro de um autor desconhecido que vira numa pequena igreja em Itália. Cristo e Lúcifer à beira de um precipício, ambos muito belos e magros, o braço do segundo levantado como se mostrasse tudo o que os rodeava. Teve a impressão de que estavam a repetir uma história, uma das mais velhas histórias do mundo, talvez estivessem ali para isso, para repetirem aquela história.” (OVSTO, Pereira 68)

E a lembrança de Rebecca não é mais do que uma breve recordação de quem era, de onde vinha, do destino definido e solitário que lhe tinha sido sempre traçado. E é precisamente o modo solitário de viver que cunha a independência e personalidade da própria; uma solidão que é a sua visão da realidade, de um mundo despido de compromissos sociais com o outro, onde apenas a matéria da natureza e a da natureza humana realmente interessam, marcas indeléveis de um criador. Por outro lado, a forma como essa solidão é experienciada por Rebecca – através das leituras que sempre a absorveram, pelos passeios nos verdejantes jardins de Manderley, pela busca incessante da sua identidade – é que define o destino da mesma, porque ela é verdadeiramente a única personagem. Rebecca inicia a história sozinha, vive a totalidade da história só, e termina a sua história de vida como havia começado, sozinha num lugar solitário.

### 2.3. (Um)A perspectiva narrativa

Rebecca é, sob as vestes de fantasma, o narrador predominante de *O verão selvagem dos teus olhos*. Ela é, segundo termos genettianos, um narrador autodiegético, isto é, a “ entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.”<sup>31</sup> (Reis e Lopes 259) E o narrador autodiegético é, a par do narrador heterodiegético, o mais frequentemente usado por Ana Teresa Pereira para narrar as histórias, pois encarna o modo e atitude de narração ideais para poder monopolizar o verdadeiro sentido da história como fazem questão de acrescentar Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes ainda no seu *Dicionário de narratologia*: “Uma tal atitude narrativa (...) arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância, etc.”<sup>32</sup> (Reis e Lopes 259). Daí que os textos de Ana Teresa Pereira possam ser ambíguos na sua interpretação, porque nunca sabemos realmente se a história que nos está a ser contada se passou exactamente como o narrador a está a contar, por outras palavras, o leitor apenas tem a perspectiva

---

<sup>31</sup> Vide verbete **Narrador Autodiegético** do *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, 7ª edição, Almedina, Coimbra, 2000.

<sup>32</sup> *idem*

do narrador acerca das personagens e da história e nunca as perspectivas das restantes personagens. Existe somente uma perspectiva narrativa na história e tal confere ambiguidade à interpretação da mesma. Por vezes, nunca sabemos se a história que nos está a ser contada é real ou pura imaginação do narrador. Por isso, uma das palavras-chave do universo de construção narrativa em Ana Teresa Pereira é ‘perspectiva narrativa’, “uma designação importada do domínio das artes plásticas para referir o conjunto de procedimentos de focalização (v.) que muitas vezes contribuem para a estruturação do discurso narrativo.”<sup>33</sup> (Reis e Lopes 323). Como tal, a perspectiva narrativa “pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada: potencialmente ilimitada no caso de uma focalização omnisciente (v.), condicionada pelo campo de consciência de uma personagem da história, se se trata de uma focalização interna (v), limitada à superfície do observável, quando ocorre uma focalização externa (v).” (Reis e Lopes 323-324) Pois, as focalizações mais usadas nas narrativas da autora funchalense são a ‘interna’ e a ‘omnisciente’, o que confere um papel determinante à função e veracidade da história que o narrador nos narra. Por exemplo, *O verão selvagem dos teus olhos* inicia com uma focalização interna:

“Os últimos dias de Abril. Há nevoeiro, fundo como um poço, com um leve cheiro a flores. Na terra onde vivemos os rododendros e as azáleas começam a florir nos últimos dias de Abril. Como algo de novo. Perturbador e novo. E sentimo-nos justificados, porque o jardim é a nossa criação, o trabalho das nossas mãos e da nossa alma, e de alguma forma parece-se connosco, tem o nosso cheiro. Quando nos encontrámos em Madrid ele disse-me que eu cheirava a alperce. E de vez em quando a tangerina. Mais tarde disse-me com uma expressão estranha no rosto que eu tinha o cheiro das azáleas, o cheiro do jardim, a parte do jardim que ele mais gosta, entre os relvados e o mar. Um vale tranquilo.” (*OVSTO*, Pereira 11)

A focalização interna é sem dúvida aquela mais usada em *O verão selvagem dos teus olhos*, mas esta alterna por vezes com um outro tipo de focalização, a omnisciente:

“Rebecca imaginou muitas vezes a sua vida em Londres, uma actriz desempregada, que aceitava pequenos papéis em peças de segunda ordem, em filmes sem importância; imaginou a sua vida como corista, num teatro de West End. Os homens que a esperavam todas as noites com ramos de flores amachucados. Talvez uma casa de má nota, como vira num filme alemão.

<sup>33</sup> Vide verbete **Perspectiva Narrativa** do *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, 7ª edição, Almedina, Coimbra, 2000.

Mas sabia que o seu caminho era diferente.” (OVSTO, Pereira 29)

Independentemente de se tratar da predominância de uma focalização em relação a uma outra, de a história ser narrada grande parte por um narrador autodiegético ou, alternadamente por vezes, por um narrador heterodiegético, o que realmente conta é o facto da perspectiva narrativa centrar-se numa só personagem, em Rebecca. Até as descrições da segunda Mrs. de Winter são feitas exclusivamente por Rebecca, ou se quisermos pelo fantasma da mesma, sendo que essas jocosas descrições são quase monólogos da própria Rebecca:

“A rapariga encosta o rosto ao meu vestido de veludo de vermelho e não posso deixar de sorrir, deve sonhar com vestidos, o patinho feio com as suas saias de mau corte e sapatos baratos, deve sonhar com jóias, ela que só tem um colarzinho de pérolas cultivadas, deve sonhar com perfumes caros, ela que cheira a uma água de colónia comum. Mrs. de Winter. Como uma actriz principiante que entrou no palco sem vestir o traje, sem se maquilhar, que tem medo de não saber as linhas de cor.” (OVSTO, Pereira 74)

Se, como veremos comparativamente mais adiante, no romance *Rebecca* de Daphne du Maurier e no filme homónimo de Hitchcock a perspectiva narrativa é centrada na personagem da segunda Mrs. de Winter e Rebecca é uma personagem sombra, a personagem que invade obscuramente a vida da nova Mrs. de Winter, em *O verão selvagem dos teus olhos* as funções invertem-se. A perspectiva narrativa é quase totalmente dada por Rebecca, que apesar de fantasma não é a personagem sombra da história, a intrusa passa a ser a segunda Mrs. de Winter, não tendo o leitor nenhuma noção do que pensa a nova esposa de Max acerca de Rebecca:

“E pela primeira vez pergunto a mim mesma o que saberá ela a meu respeito, esta intrusa que se senta no meu lugar à mesa, e na minha cadeira na biblioteca, e usa a minha gabardina que lhe fica comprida de mais. O que lhe terão dito de Rebecca de Winter, será que sente a minha presença quando estou atrás dela, usa um perfume muito suave, uma simples água-de-colónia, será que sente o meu cheiro? Será que ouve os meus passos ou o roçar do meu vestido quando a sigo pelos corredores” (OVSTO, Pereira 61)

Aliás, e do ponto de vista diegético até um pouco semelhante a *Se nos encontrarmos de novo*, a narração de Rebecca é dividida de capítulo em capítulo entre a sua história e a história da nova Mrs. de Winter, de forma alternada, como se fossem duas histórias numa só, a de Rebecca, pois é ela quem assume as rédeas da narração e,

por isso, será sempre a sua história, a sua versão da história. A perspectiva narrativa é de tal forma monopolizada por Rebecca - usando pois claro metaforicamente o termo monopolizada – que a noção do que pensa Max de Winter acerca da mesma é extremamente limitada. Apenas no diálogos finais, primeiro com Rebecca e depois com a jovem Mrs. de Winter é que ficámos realmente a saber o que Max pensava sobre Rebecca: “Tu és repugnante.” (OVSTO, Pereira 116) acusa Max e completa esta ideia, no diálogo posterior com a outra Mrs. de Winter, “Tu pensavas que eu amava Rebecca. Eu odiava-a. / Representávamos tão bem o papel de marido e de mulher. / Não é bom para a nossa sanidade mental, viver com o diabo.” (OVSTO, Pereira 127). Além destas palavras, nada mais sabemos sobre o que pensavam realmente as outras personagens de Rebecca, e o pouco que sabemos sobre ela é dita pela própria, é ela quem assume o pensamento e a voz das outras personagens sobre si e, quando tal acontece é sempre feito como tendo o ponto de referência ela mesma, como por exemplo, Danny, a governanta:

“(…) a minha fiel Danny nunca percebeu que eu não gostava dela, limitava-me a usá-la como usava os outros. Danny continua a limpar o pó do quarto e a mudar as flores todos os dias... Ela tem a minha altura, o corpo esguio mas sem beleza, um rosto de traços duros, o cabelo negro como o meu. A minha versão mais escura, ela já era assim quando eu tinha cinco ou seis anos, não me lembro de alguma vez ter sido diferente. Danny ficou de coração partido quando eu fui viver para Londres, e insistiu acompanhar-me quando vim para aqui. Uma mãe escura que me presente nos corredores e se volta para trás, e odeia Max do fundo do coração, mesmo sem saber o que aconteceu.” (OVSTO, Pereira 73)

De resto, toda a narração de *O verão selvagem dos teus olhos* é feita nestes moldes, como se o leitor estivesse perante uma longa focalização interna, um longo monólogo de Rebecca, sendo este, muito provável e metaforicamente falando, uma versão parcial da história. Apenas isso, uma versão muito singular da história.

E a novela *O rosto de Deus* tem também, à semelhança de *O verão selvagem dos teus olhos*, uma só versão da história, a de Paulo. Paulo é personagem protagonista sobre a qual o narrador assenta a narração desta história. Apesar de esta novela ser contada por um narrador heterodiegético, o leitor sabe desde o início que a perspectiva narrativa se centrará, tal como acontecera em *O verão selvagem dos teus olhos*, numa só personagem:

“A mulher vestida de sol, com doze estrelas os cabelos (ou talvez fossem flores) pousava a mão no ventre e gemia de dor. As suas asas eram demasiado pesadas e não lhe permitiam fugir para o deserto.

A mulher vestida de vermelho, coberta de pedras preciosas e pérolas, sentou-se junto às grandes águas: ‘o meu nome é mistério, e nunca serei viúva, e tenho o ventre cheio de pássaros.’

- ‘Forçá-los-ei a ajoelhar-se aos teus pés e a reconhecer que eu te amei’ – murmurou Paulo.” (RD, Pereira 79)

Embora estejamos na presença narrador heterodiegético, isto é, “um narrador [que] relata uma história à qual é estranha, uma vez que não integra nem integrou, como personagem o narrador diegético em questão.”<sup>34</sup> (Reis e Lopes 262-263), ele exerce a função de reger também a perspectiva narrativa, e o narrador de *O rosto de Deus* opta por contar a história centrando-a na vivência de Paulo, perfilhando o ponto de vista desta personagem. Daí que o nosso narrador recorra frequentemente a sucessivas focalizações internas para contar a história:

“O pai de Paulo, o velho mago, morreu. Paulo nunca pensara que isso pudesse acontecer, na sua imaginação o pai passearia infinitamente entre os seus livros, era o guardião da biblioteca, o guardião de todos os segredos.

Surgiram depois as questões de ordem prática. Paulo compreendeu que tinha de deixar a faculdade, alguém tinha de tomar conta da livraria, a conta bancária era quase nula.” (RD, Pereira 96)

Dividida em duas partes narrativas e temporais distintas, a primeira baseia-se praticamente numa descrição biográfica das personagens Paulo, Pat e Marisa antes e durante a chegada de Tom, a segunda relata as consequências e as mudanças na vida dessas mesmas personagens após a chegada de Tom, *O rosto de Deus* mantém mesmo modo de narração até na segunda parte da história:

“Tom cravara nele os olhos cinzentos. Por instantes Paulo pressentiu aquela coisa intensa e confusa, aquela escuridão que tentava ver através dos seus olhos. Como se fosse um animal selvagem, centrado em si mesmo. Depois os olhos ficaram vazios, distantes, e o jovem pensou que imaginara tudo.” (RD, Pereira 96)

A história de *O rosto de Deus* é, uma vez mais em Ana Teresa Pereira, uma história centrada numa só personagem, contada sob a óptica de uma personagem. Tudo o que sabemos acerca das restantes personagens e da história em si tem sempre o cunho

---

<sup>34</sup> Vide verbete **Narrador Heterodiegético** do *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, 7ª edição, Almedina, Coimbra, 2000.

de Paulo. Em alguns pontos da narrativa, por exemplo, no final, o narrador parece antecipar factos, incorrendo por algumas focalizações omniscientes:

“Daí a algum tempo fechou o livro. Apagou a luz mas em breve compreendeu que era inútil, que não conseguia dormir.

Tinha de estar preparado porque algo ia acontecer.” (RD, Pereira 178)

Porém, essa provável intromissão do narrador na história, esta omnisciência, é condizente e relativa sempre à personagem Paulo e ao estado de espírito da mesma. Nunca poderia ser considerada totalmente omnisciente, pois Paulo pressentiu que algo estava para acontecer, a sua morte. Estamos quase de novo na presença de uma longa focalização interna, a história narrada sob o ponto de vista de Paulo, como se autora não quisesse que o leitor tivesse a certeza de que a história narrada se tivesse assim realmente passado. Resta a dúvida de que a história tivesse decorrido desta maneira, que Paulo tivesse sido assassinado pelas gémeas, de que Tom tivesse verdadeiramente partido, de que tivessem realmente existido duas gémeas e não apenas uma figura feminina (muito provavelmente a ter acontecido, se tivesse existido só uma delas seria com certeza aquela sem o sinal, Marisa, pois Patrícia é a que faz a ligação entre Tom e Paulo, ou seja, aquela que fora namorada de Paulo, esposa de Tom, e depois, de novo, amante de Paulo), que Patrícia não tivesse sido apenas imaginação de Paulo? A dúvida e a ambiguidade nas histórias de Ana Teresa Pereira são propositadas, pois só nos é dado a conhecer um lado da história, uma versão desta, assente numa narração que tem em conta somente uma personagem, independentemente de o narrador ser homo, hetero ou autodiegético.

Na outra narrativa que compõe *O rosto de Deus*, o conto “A rainha dos infernos” voltamos a deparar-nos com um narrador de primeira pessoa, um narrador autodiegético, a filha de Tom: “A noite passada sonhei que estava grávida.” (RD, Pereira 13). Se tivéssemos em consideração o artigo de Rui Magalhães *As faces do centro*, então o principal protagonista da história seria sempre Tom e a filha não passaria de um narrador homodiegético, que participa na história mas que não é a personagem principal, mas tal escolha seria errada, pois independentemente de Tom ser uma personagem central da história, é a viagem da filha ao reino dele o tema da narrativa, a busca da sua identidade, sendo essa uma experiência vivida e contada na primeira pessoa:

“Nessa altura já tinha decidido que nada no mundo me impediria de ir. Deixei-me cair na relva com a carta sobre o peito. Começava a anoitecer.

Estava ali a resposta que eu procurava. E ainda por cima tinha um gosto de aventura, de mistério, tinha toda a estranheza de um conto de fadas ou de um romance do século dezanove. Imaginei um castelo gótico, talvez o castelo de um vampiro...” (RD, Pereira 25)

E a viagem da filha de Tom ao reino do pai é uma viagem solitária, sendo o leitor guiado sempre por ela, através de inúmeras focalizações internas, desde o momento em que ela recebe a carta-convite de seu pai até à sua própria chegada. Toda a viagem é descrita exclusivamente pela própria, como se a filha de Tom viajasse sozinha e quisesse convidar o leitor para esta sua viagem:

“O som cadenciado do comboio acabou por me fazer dormir. Acordei com a voz do revisor que assomara a cabeça no compartimento e dissera o nome da estação.

Enquanto tirava apressadamente a mala e a mochila da bagageira, dei-me conta de que já era quase noite fechada.” (RD, Pereira 30)

Tal como acontece com outras narrativas pereirianas, também nesta o leitor é limitado no seu conhecimento da história por uma perspectiva narrativa única de uma das personagens, a filha de Tom, e tudo o que diz respeito às restantes personagens, como são, o que fazem, o que pensam, as acções levadas a cabo pelas mesmas, é-nos comunicado somente pela própria, numa base dialéctica de confronto e descrição do outro em relação a si própria<sup>35</sup>, paradoxalmente, através de recorrentes diálogos de primeira pessoa escritos em discurso indirecto:

“Ele quis saber pormenores sobre os meus estudos. Perguntou-me se eu trouxera alguns dos meus trabalhos (e eu lembrei-me de que estavam ainda no fundo da mala ; vimo-los mais tarde, as flores, as paisagens, as personagens de livros, Catherine Earnshaw entre as urzes, Heathcliff na porta de casa), se estava mesmo decidida a ser pintora.

E eu respondi afirmativamente, naquele instante não tinha qualquer dúvida, tudo parecia muito claro.” (RD, Pereira 38-39)

---

<sup>35</sup> Já vimos antes, mormente, em *O verão selvagem dos teus olhos*, que a descrição do outro tendo em conta si próprio é algo usual no universo pereiriano, ou seja, ocorre com frequência presenciarmos a descrição de uma personagem por parte de uma outra personagem que, por sua vez, tem como ponto de referência e de partida si própria. Tal facto é importante, sobretudo do ponto de vista dialéctico, pois confirma e valida uma forma peculiar de abordar o tema do duplo e, consequentemente, a questão da identidade: o acesso à verdadeira identidade de um eu só é possível apenas através de um vislumbre desse mesmo eu no outro.

Mesmo os espaços físicos descritos ao longo da narrativa não são mais do que visões de um eu, quadros pintados a uma e por uma só mão, algo de acabado por um autor, cujo o acesso vai ser sempre limitado, embora sendo belos, por uma só perspectiva: “Quase sem respirar olhei para fora, para os arbustos com restos de florinhas brancas, as rosas, as folhas vermelhas das árvores, as montanhas.” (RD, Pereira 38). Até do ponto de vista semântico, o leitor está uma vez mais limitado a uma perspectiva, a um idiolecto, a um código imposto pelo narrador:

“A voz dele era um sussurro, parecia estar a falar uma outra língua, mas que eu entendia, que só eu entendia. (...)

– Prometes?

Ele sorriu.

– *She is my treasure, the woman of grey eyes, my little black rose...*

– Uma rosa negra...

– És a minha rainha, a minha deusa ctoniana vestida de negro, com brilhantes no cabelo, quero ver-te coberta de pérolas preciosas e pérolas...

As palavras eram familiares. Por instantes tentei lembrar-me... Mas só consegui murmurar:

– Sim.” (RD, Pereira 69)

O leitor é condicionado da primeira à última linha do conto, o que não significa que esse condicionamento represente um entrave à compreensão da história, transforma apenas a leitura do próprio texto na leitura da personagem e vice-versa. A história não deixa de ser válida ou carente de autenticidade pelo facto de se reportar a um relato de uma personagem ou centrar-se numa só personagem, mas é um veredicto que tem de ser feito pelo leitor baseado numa só testemunha da história. Não se trata de uma limitação total à interpretação da história, mas uma escolha de estilo de quem a escreveu. E o condicionamento em causa é sempre redundante, pois o narrador está sempre a focalizar os mesmos pontos, a repetir-se, acção de narração que significa uma marcação de posição, como se certos pormenores fossem mais importantes do que outros. Exemplos desta redundância estilística são o início e o fim da história, semelhantes, como se o narrador/realizador quisesse repetir o mesmo filme vezes sem conta:

“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” (RD, Pereira p.13 et p. 72)

Em “A rainha dos infernos” redesenha-se a história de uma personagem em busca da sua identidade, de uma viagem ao seu outro eu, que, neste caso concreto, culmina numa história de incesto. Para que tal busca seja cunhada ainda mais de pessoalidade, essa é narrada pela própria personagem, vivida, centrada e experienciada pela própria, sendo esta o único elemento fiel que o leitor possui para apurar a veracidade da história.

Já em *Se nos encontrarmos de novo* o leitor parece experienciar aparentemente algo de diverso. Como já dissemos, os capítulos são dedicados alternadamente às duas principais personagens, Byrne e Ashley; a título de exemplo e paradigmático, a nível da construção diegética, com o que acontece nos restantes, no início do capítulo 1:

“Talvez seja possível amar uma mulher por causa de um livro, de um poema sublinhado, de um filme a preto e branco, de uma casa, do olhar de um homem quando fala dela, da forma como o seu cão a espera. Da reprodução de um Mondrian na parede da sala.

Byrne afastou-se da janela entreaberta e sentou-se na cama. Olhou em volta sentindo-se um pouco perdido. Era véspera de Natal e começara a nevar dois dias antes.” (SNEN, Pereira 11)

No início do Capítulo 2:

“E ele tem o teu rosto, e os teus olhos, e a tua voz, e é irlandês e tem cinquenta e dois anos.

Ashley sentira frio durante toda a viagem, vestia apenas uma camisola de algodão branca e os jeans, o casaco azul-escuro não era muito quente.” (SNEN, Pereira 17)

Porém, o leitor tem aqui a possibilidade de usufruir mais do que uma perspectiva narrativa. Apesar de estarmos na presença de um narrador heterodiegético, e das focalizações, sobretudo, as internas e omniscientes serem as mais frequentes, é-nos dada a possibilidade de saber o que pensam verdadeiramente as personagens da história: Byrne, Rose, Ed e Ashley. Não obstante a possibilidade, os pensamentos das personagens parecem ter um só destino, uma só imagem, uma personagem apenas: Ashley. Ela é a real protagonista da história, apesar de Byrne ter também um papel de destaque, pois a trama centra-se nela e tudo o que a circunda. Todos os que a rodeiam é que dão voz ao passado, à sua personalidade, embora ela também tenha voz na narrativa. É uma história contada como uma espécie de entrevista a diversas pessoas a quem lhes é pedido para falar sobre uma determinada pessoa que conhecem. Trata-se

não de uma única perspectiva narrativa por parte de uma personagem em relação às restantes e à história como vinha sucedendo-se até aqui, mas o contrário, de vários pontos de vista de diversas personagens, inclusive a própria, acerca de uma só: Ashley. Poder-se-ia falar ilusoriamente em perspectiva narrativa única, mas não o sendo, não deixa de ser uma vez mais centralizada numa personagem apenas, tal como se verifica em quase todas as histórias de Ana Teresa Pereira. Assim, diversas informações acerca de Ashley e da sua personalidade, sempre através do narrador, nos vão sendo facultados tendo em conta diversos pontos de vista:

— O da própria personagem protagonista:

“Ashley por vezes nunca pensava em si mesma como uma aristocrata arruinada.” (*SNEN*, Pereira 29)

— O do melhor amigo de Ashley, Ed:

“E tinha uma vida agitada, noites sem dormir, muitos namorados. Mas nada de importante acho que era só uma personagem que ela interpretava nessa altura. Uma jovem pintora com uma vida boémia ou algo do género. Acho que podia ter sido actriz, gostava de fazer teatro, e talvez pudesse ter seguido essa carreira, mesmo o cinema... Ela era tão bonita.

Ed sorriu, como se estivesse a lembrar-se de algo engraçado, que não lhe apetecia partilhar.” (*SNEN*, Pereira 73-74)

— O de Byrne, o amante de Ashley:

“Tu és escura como a noite, como Deus” (*SNEN*, Pereira 129)

— O de Rose, filha de Ed e a outra amante de Byrne:

“-Como é ela?

Os olhos de Rose ficaram mais escuros.

– Sempre achei que era um monstro.

E depois começou a falar noutra coisa e Byrne ficou pensativo, continuava sem saber se Ashley Grey era jovem ou velha, bonita ou feia, mas agora sabia que era um monstro. Ou pelo menos que Rose a detestava.” (*SNEN*, Pereira 39-40)

— E ainda o de Ashley acerca do seu outro eu, Tom:

“E se ela estava mesmo apaixonada por Tom (não sabia de onde é que vinha essa ideia, não conseguia lembrar-se, um olhar trocado entre eles, uma frase, uma centelha de luz no rosto dela) talvez ainda pensasse nele, e Tom continuaria vivo na sua memória e no seu coração por mais alguns anos. E talvez um dia alguém reeditasse os livros dele, não queria que o seu trabalho ficasse esquecido. Tom não dava grande importância a isso, todos os caminhos são caminhos solitários, todas as procuras são solitárias. Mas há

os encontros que temos ao longo do caminho, e esses encontros são fundamentais, podem fazer-nos ir mais longe, podem fazer-nos perder o rumo.” (SNEN, Pereira 150)

Ashley não é só a personagem protagonista da história, mas também o elo de ligação entre as restantes personagens, o centro da narração. Ela é a narrativa em si. Tudo o que as outras personagens fazem ou pensam tem como ponto de partida e de chegada Ashley. Sob o ponto de vista temporal da narração da história, há um episódio que marca dois momentos: a chegada de Ashley a Londres. As acções descritas têm como referência este episódio, quem fora Ashley antes de ter chegado a Londres, acção narrativa possível apenas através de uma grande analepse, e quem era agora Ashley. Paradigmaticamente, a existência das restantes personagens tem de coincidir com a chegada de Ashley, bem como tudo aquilo que fazem e que são. Daí que, por exemplo, para Byrne haja também dois momentos distintos na narrativa, antes e depois de ter conhecido Ashley. Antes, o desejo de Byrne viver num lugar solitário para se dedicar inteiramente à escrita do seu novo livro:

“Desde o princípio resolvera escrever o livro em Londres, pensara em alugar um apartamento, depois Ed falara-lhe da casa. Era quase impossível encontrar um lugar para viver naquelas ruas, onde só havia comércio e restaurantes, perto da National Gallery, dos teatros, dos alfarrabistas. A casa pertencia a uma amiga de Ed, ele mesmo tratara de tudo. E Byrne instalara-se quase sem acreditar na sua sorte, a casa era perfeita e não tinha de dividi-la com ninguém, pelo menos ainda não aparecera ninguém, no primeiro andar os quartos estavam fechados, no rés-do-chão podia usar a cozinha e a sala, que dava para a rua.” (SNEN, Pereira 13)

E depois, o desejo de Byrne partilhar esse mesmo espaço solitário com Ashley que, apesar de se sentir igualmente apaixonada, rejeitava esta opção:

“Byrne almoçou num pub e voltou para casa, ela ainda não tinha regressado, sabia inconscientemente quando estava ou não. Fez café fresco e sentou-se à mesa da cozinha, com o livro e um caderno de apontamentos, e daí a pouco ouvia-a chegar, fechar a porta, o tempo de tirar o casaco, de dirigir-se à cozinha; não levantou os olhos do livro e ela recuou e subiu as escadas. Byrne pensou que era uma situação absurda, mas continuou a ler e ela não saiu do quarto.” (SNEN, Pereira 61)

As experiências das personagens poderiam constituir as experiências de Ashley, como se estivéssemos a falar de uma redundância narrativa e temática, como se as acções de Byrne só existissem em concomitância com as de Ashley e fossem todas uma

mesma acção, uma espécie de circularidade temático-narrativa, a mesma<sup>36</sup> que Rui Magalhães admitia já existir em *Matar a imagem*, e que está invariavelmente relacionada com o tema do duplo e a questão da identidade. E não entendemos circularidade apenas como um final narrativo que regresse ao início da história, como acontece repetidamente em Ana Teresa Pereira, veja-se por exemplo acima transcrito o final de “A rainha dos infernos”, mas também uma repetição de referências estilísticas, de regresso contínuo ao mesmo tipo de espaços, de simetria axiológica e caracterizadora entre as diferentes personagens da história. Estamos a falar de uma circularidade dentro da própria história, mas que parece ser a mesma em todas as restantes narrativas pereirianas. Uma circularidade com sentido de obsessão. Já em *O verão selvagem dos teus olhos* assistimos ao narrar simultâneo de duas histórias, de duas Mrs. de Winter, mas que fazem parte de uma só. Nessa narrativa tudo gira à volta de Rebecca de Winter, enquanto em *Se nos encontrarmos de novo* Ashley é a obsessão, o pólo dinamizador, o espelho reflector das outras personagens. Vejamos, por exemplo, a circularidade no que respeita aos gostos literários das personagens Ashley e Byrne, ou seja, gostos idênticos que, por sua vez, mais do que constituírem uma simples circularidade ou coincidência, são o elo de ligação e identificação entre as próprias personagens:

“Havia marcas da sua presença na casa, uma gabardina cinzenta e um guarda-chuva no bengaleiro, comida e garrafas de vinho na cozinha, um romance de Iris Murdoch na sala. Ela lera *The Time of the Angels*, lembrava-se de anjos e de nevoeiro, de uma torre abandonada, de um casal abraçado junto ao rio. E de ter chorado nas últimas páginas.” (*SNEN*, Pereira 54)

E,

“Byrne estava a ler *The Sea, the sea*, o mundo do ponto de vista do monstro. Conradi achava que os melhores livros de Iris eram escritos na primeira pessoa, mas ele não estava necessariamente de acordo.” (*SNEN*, Pereira 107)

De facto, talvez em mais nenhum outro romance pereiriano a perspectiva narrativa e a temática da identidade estejam tão interligados como em *Se nos*

---

<sup>36</sup> Sobre o assunto Rui Magalhães no seu ensaio *O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira* afirma: “*Matar a Imagem*, apesar de ser (ou por isso mesmo), como já se referiu, uma espécie de percurso iniciático, fornece todavia já os temas fundamentais de Ana Teresa Pereira, nomeadamente a ideia de circularidade. Esta ideia de circularidade, de facto, ocupa um lugar específico, estando a meio caminho entre o tema e o princípio lógico de ordenação que é a série. A circularidade aparece sob várias formas, se quisermos, sob a aparência de vários temas. O primeiro, ou pelo menos o mais naturalmente evidente, é o do duplo.” (Magalhães 63).

*encontrarmos de novo*. E tal justifica-se por o presente romance ser realmente diferente de todos os outros até então. O leitor parte do plural para o singular, e não do singular para o plural, de várias perspectivas narrativas sobre uma personagem e não de uma perspectiva narrativa de uma personagem sobre as restantes, como vinha sendo feito até ao momento. Apesar disso, como já tínhamos referido, o presente mecanismo é ilusório, no sentido em que a perspectiva narrativa não deixa de estar concentrada sempre e somente numa personagem. Não deixamos de ter uma perspectiva limitada, ou pelo menos, circunscrita, já que, e à semelhança do que acontece em todas as narrativas de Ana Teresa Pereira, o desenrolar da acção depende sempre da mesma (e única) personagem, Ashley.

O tipo de narrador de *Matar a imagem* é o mesmo de *Se nos encontrarmos de novo*, heterodiegético. E uma vez mais, a perspectiva narrativa é centrada nas duas personagens protagonistas deste romance, Rita e David, e as focalizações internas a elas inerentes são frequentes:

“Naquela manhã, [Rita] despertou com uma estranha sensação de vazio. Dormira a noite toda, não se lembrava dos sonhos, dormira mesmo, profundamente. O vampiro não estivera ali. Riu baixinho das conotações eróticas da ideia de vampiro. O Woody Allen escrevera uma história de vampiros. Brincou por instantes com a fantasia de fazer o mesmo.” (*MI*, Pereira 9)

“Então ela não o [David] quisera para amante, anos atrás, e agora queria casar com ele... Lembrava-se do gosto amargo na boca, o desejo insatisfeito, o orgulho ferido, quando ela deixara de aparecer, quando lhe dissera friamente ao telefone: ‘Não quero ver-te.’” (*MI*, Pereira 35)

Todavia, talvez por sido a primeira narrativa publicada pela autora, ou por se tratar de uma história policial com um cariz psicológico muito acentuado, o narrador é muito mais interventivo e judicativo em *Matar a imagem* do que nas restantes obras, tem uma necessidade quase de se intrometer na história, de levar as focalizações internas a um extremo, de antecipar omniscientemente pormenores da história, entrando pelo inconsciente das personagens:

“Deitou-se novamente na cama e pensou no menino que brincava sozinho perto de casa, o menino que fora ele e ao mesmo tempo outra pessoa.

Mas não, não devia falsificar as recordações. O menino David não brincava sozinho, brincava com Tom.” (*MI*, Pereira 36)

Independentemente de se tratar de uma necessidade estilística ou do mecanismo ideal para contar uma trama psicológica, a perspectiva narrativa é, de novo, centrada nas personagens protagonistas. Sob um ponto de vista antagónico, estamos na presença de várias ópticas da história que metaforicamente, afinal, não passam todas de uma. Dissemos que tal perspectiva narrativa poderia ter justificação na trama psicológica da narrativa. Na verdade, somos obrigados a entrar pelo inconsciente de David para perceber que David sofre de uma dissociação de personalidade, que há um outro lado violento de David com o nome de Tom. Por sua vez, é este lado violento de David, que Rita desconhecia e que agora a atrai, o verdadeiro pressuposto e condicionante necessária para o desenrolar da história. É com este lado violento de David/Tom que verdadeiramente a história se inicia e termina. Daí que a opção narrativa e, mormente, a intervenção do narrador sejam justificadas, pois só assim poderia ser possível encontrar um motivo racional para o desfecho da mesma. Deste modo, assistimos a diferentes pontos de vista narrativos, mas que confluem quase sempre no mesmo aspecto, como se fossem um só, o lado violento de David:

— O de Rita:

“Conhecera-o no primeiro ano de faculdade. Despertara-lhe interesse talvez por ser tão belo, e por aquela estranha mistura de desejo e agressividade que sentira nele em relação a ela.” (*MI*, Pereira 14)

— O de David:

“Riu baixinho.  
Rita sempre lhe despertara um certo desejo de violência.” (*MI*, Pereira 112)

— O do outro eu de David, Tom:

“No rosto dele surgiu uma expressão de estranheza.  
– Por que me chamas David ?  
Ela ficou calada, tentando adivinhar que jogo era aquele. Depois murmurou:  
– David...  
– O meu nome é Tom. (*MI*, Pereira 156)

— E o da governanta da casa de David, Edite:

“Rita respirou fundo. Sentou-se outra vez e Edite fez o mesmo.  
– Eu [Edite] gosto dele como de um filho. Sempre foi um menino estranho, sempre sério, sempre sozinho. E bonito como um anjo. E sempre tão sozinho...” (*MI*, Pereira 131)

O lado violento de David, mitificado na sua vida solitária, vai ao encontro das expectativas de Rita, da solidão e realidade em que Rita vive, e também por isso seja esta também uma válida explicação para acentuar do centro da história em Tom. De facto, toda a narrativa funciona numa lógica de violência e medo, provocado por David e desejado e vivido por Rita. Talvez isso se justifique se pensarmos em David/Tom e Rita como uma personagem só, pois ambos se relacionam na mesma dimensão. Estamos perante, outra vez, uma história que reflecte e discorre sobre a questão da identidade e o tema da solidão, na qual a perspectiva narrativa ajuda-nos ou nos motiva a perceber esses mesmos. Uma história sobre uma identidade, a de Rita, e daí que faça sentido falar da existência de apenas uma perspectiva narrativa, pois o lado violento de David é o outro eu de Rita, o eu por quem Rita se apaixona. Dissemos no ponto sobre o tópico da identidade que o final de *Matar a imagem* era algo de premeditado, provocado e proposto pela própria Rita, pois só assim é que ela podia atingir o seu outro eu, fundir-se, tal como a fusão de todas as perspectivas narrativas numa.

Na verdade, em quase todas as narrativas de Ana Teresa Pereira assistimos, em sentido metafórico a uma monopolização da perspectiva narrativa. Vimos que diversas perspectivas narrativas se focalizavam numa só personagem e também o oposto. Contudo, entre elas, e à excepção da novela *O rosto de Deus*, todas elas têm um ponto em comum; todas elas discorrem sobre uma personagem feminina, sem obviamente descurar ou menosprezar aquela(s) masculina(s), pois é apenas essa a de identidade que realmente interessa à autora, sobre a qual a escritora funchalense se debruça de livro para livro. E deste papel preponderante e central da mulher nas narrativas pereirianas, já nos tinha dado conta Anabela Sardo:

“A figura da mulher tem, em Ana Teresa Pereira, um papel fundamental, como se pode verificar desde o primeiro livro e como os posteriores, ao que agora abordamos, confirmarão. São sempre personagens femininas o eixo central das acções, porque, quando escreve, Ana Teresa Pereira parece querer mostrar o ‘rosto’ da Mulher, aquele que se encontra muitas vezes escondidos por falsos adornos.” (Sardo 79)

E pelas obras aqui revisitadas, tal facto não poderia ter passado despercebido a nós leitores. Entrámos pelas histórias de Ana Teresa Pereira adentro através dos olhos de uma figura feminina, e quando tal não se sucedeu, a direcção foi contudo sempre a mesma, a história de um universo feminino. A perspectiva narrativa tem a sua âncora exactamente aí, na identidade de uma mulher, sendo que *Se nos encontrarmos de novo*

é, como vimos, uma obra totalmente revolucionária, pois apresenta uma abertura na visão deste universo feminino, um entrever aparente e ligeiramente mais alargado do que aquele possibilitado nas restantes obras. E esta visão representa também para as próprias personagens uma visão de quem realmente são, uma busca das origens delas levada a cabo desde o *Matar a imagem até O verão selvagem dos teus olhos*, como se apenas de uma personagem se tratasse. Como se todas as personagens femininas fossem só uma e a busca igualmente única e solitária.

Ana Teresa Pereira delimita assim, através do narrador e da perspectiva narrativa, o campo de visão e de interpretação do leitor, duplamente condicionado pelo próprio campo de visão da personagem, também ele limitado, consegue ver apenas um vislumbre de si – “E depois, quando nos absorvemos mesmo num papel, podemos ter um vislumbre de quem realmente somos.” (OVSTO, Pereira 106). E a intenção da autora, de limitar constantemente a perspectiva narrativa a uma só personagem, parece ter sido propositada. A própria, quando questionada se a existência de duas possíveis interpretações possíveis para o conto “Numa manhã fria” estava confinada a um determinado e desejado ponto de vista, assume uma atitude deliberada e remete-nos para um livro que analisaremos adiante, *A volta no parafuso*, de Henry James:

**“JL: A questão é de ponto de vista?”**

**ATP:** “Há duas realidades possíveis e nunca sabemos qual delas tem a ver com o mundo exterior. Eu mesma não o sei, ainda que tenha uma ideia. Como em *A volta do parafuso*, de Henry James, temos somente o ponto de vista de uma personagem, e não fazemos ideia do que realmente está a acontecer. Depois escrevi *O fim de Lizzie*. As mesmas personagens, o mesmo cenário, e de novo o ponto de vista de Kevin. Não sabemos a que partir de momento ele começa a alucinar. Mesmo se alguém está a enlouquecer, essa é a sua realidade. Posso continuar a escrever estas histórias indefinidamente. Também me interessa a fragmentação da identidade. Há quatro personagens, mas talvez sejam só três, ou duas, ou talvez Kevin esteja sozinho em Wistaria Hall e tudo mais seja o seu sonho. Sozinho num mundo povoado pelas suas criaturas. Um mundo sem fronteiras visíveis entre a realidade e a alucinação.” (Nunes 10)

Vimos confirmado, então, o facto de essa intenção deliberada da autora de centrar a perspectiva narrativa apenas numa personagem manter uma relação dialéctica e construcional com o tema da identidade. Nas histórias de Ana Teresa Pereira, estamos quase sempre perante quatro personagens, duplos umas das outras, que afinal podem ser duas, ou ainda uma, e o vice-versa também pode ocorrer. Ficámos com a ilusão de não saber a identidade da verdadeira personagem, e essa ilusão é motivada, também em parte, pela perspectiva narrativa. Como aqui referimos, não sabemos, por exemplo, se a

história de *O rosto de Deus* é pura imaginação de Paulo ou não, até porque no capítulo cinco da segunda parte do livro a narração principal da história é entrecortada por uma nova história, pensada e escrita por Paulo. Não sabemos qual das histórias realmente existe. Quem é, afinal, a personagem? E essas questões são motivadas mormente pela perspectiva narrativa, associada então à questão da identidade: “É quando [as minhas personagens] estão a trabalhar, quando fingem ser outra pessoa, que têm um vislumbre de quem realmente são.” (Nunes 10), porque nas narrativas de Ana Teresa Pereira, tudo se trata de um vislumbre, quer sejamos leitores ou personagens.

#### **2.4. Dois espaços, um só lugar**

E “As personagens vivem de nomes: eu, tu, personagem, casa, água, marido, amante, beleza, vestido de flores, vestido azul. São nomes e são lugares, são nomes de lugares.” (Magalhães 100) afirma Rui Magalhães. Por isso, “Escrever uma história é também um lugar, um nome. Mas em Ana Teresa Pereira a alternativa aos nomes é a fealdade, a inexistência. O uso dos mesmos nomes, dos mesmos lugares mostra precisamente isto.” (Magalhães 100). De facto, nas narrativas de Ana Teresa Pereira estamos sempre a cruzar-nos com as mesmas personagens, a atravessar os mesmos espaços, como se estivéssemos a ler uma história apenas. E essas personagens têm quase sempre os mesmos nomes, tal como os espaços que, até *Intimações de morte* permaneceram incógnitos, inverosímeis e inexistentes na realidade do leitor. Essa inexistência, a nível referencial e toponímico, tem uma razão de ser filosófica, uma atitude da autora enquanto ser pensante: do mundo onde vive apenas só lhe interessa uma ínfima parte, aquela necessária para atingir o caminho do conhecimento, de um mundo sem nome que, por sua vez, participa e contrasta com o que resta dessa mesma realidade, o mundo convencional, conhecido, um mundo regido socialmente por leis, instituições e convenções com as quais prefere não identificar-se. Uma atitude muito semelhante à grande parte das suas personagens.

Por isso, é normal que se fale em inexistência ou não denominação de espaços nas suas histórias, que Anabela Sardo no seu capítulo da tese dedicado a esta categoria da narrativa use uma própria expressão da escritora e fale de espaço como fazendo parte de ‘uma geografia interior’, que Rosélia Fonseca faça o mesmo e use a expressão pereiriana para classificar o espaço como ‘não-espaço’. A denominação de espaços seria admitir a realidade do mundo convencional, aquela que as personagens preferem em

parte ignorar e substituir por uma realidade parcialmente construída por elas, por um mundo interior e/ou privado onde os nomes particulares têm uma importância relativa e dão lugar a nomes colectivos. Se do ponto de vista do conteúdo tais expressões encaixam perfeitamente numa possível classificação de espaço, a nível formal as mesmas não encontram correspondência identificadora, não fariam sentido. Além disso, o tratamento do espaço foi, tal como as problemáticas da identidade e da solidão, evoluindo ao longo da obra de Ana Teresa Pereira. O último trabalho académico acerca do mesmo é da autoria de Rosélia Fonseca e data de 2003, isto é, pouco depois do romance *Intimações de morte* e um ano antes da obra por nós considerada fracturante com o que até então vinha sendo escrito, *Se nos encontrarmos de novo*.

Na verdade, o espaço é uma das categorias narrativas fundamentais para percebermos os temas da identidade e solidão nas histórias pereirianas, estabelecendo ainda ligações essenciais de interacção com as restantes categorias da narrativa. Do “domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.” (Reis e Lopes 135); por outro lado e “em segunda instância, o espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico).” (Reis e Lopes 135). Por isso, a caracterização do espaço é um processo amplo e complexo de organização descritiva, podendo assumir diversas formas de representação espacial, de acordo com a intenção do autor. No universo pereiriano, o espaço tendencialmente assume todas estas dimensões, podendo partir de lugares reais, como algumas cidades que servem de pano de fundo em certas histórias de Ana Teresa Pereira, ou por outro lado, e mais comumente, o espaço pode ainda reportar-se a situações e cenários de isolamento provenientes de um mundo interior característico das personagens, fruto da imaginação das mesmas, uma espécie de espaço anti-social.

Assim, a ‘caverna’ é o espaço onde todas as histórias de Ana Teresa Pereira se desenrolam. Todos os espaços objectos de representação ou descrição nas histórias pereirianas são, independentemente de partirem de situações reais ou imaginativas, de se referirem a cidades ou casas isoladas do resto do mundo, cavernosos. E há títulos de livros da autora que podiam ilustrar bem a profundidade da caverna na qual as suas personagens mergulham e deambulam, como *Num lugar solitário* (1997) ou *As duas*

*casas* (2009)<sup>37</sup>. De facto, apesar de cavernoso e porque todas as histórias se alicerçam em duplos, o espaço em Ana Teresa Pereira é também duplo e, antiteticamente, diverso e duplamente o mesmo. Todavia, e em primeiro lugar, há que ter em consideração duas atitudes distintas por parte da autora no que respeita à representação e descrição espaciais: uma até *Se nos encontrarmos de novo*, em que muitos dos espaços descritos não assumiam qualquer tipo de denominação real; e outra a partir do mesmo romance, em que o leitor se depara com espaços que conhece, espaços que têm uma existência real, como Londres ou Amesterdão, e relaciona esta atitude com uma nova estratégia que corresponde igualmente a um novo período literário da autora. Para compreendermos melhor estas duas dimensões no que diz respeito à categoria narrativa ‘espaço’, sigamos então cronologicamente as histórias pereirianas, até porque estão relacionadas com diferentes momentos em que os temas da solidão e identidade são tratados.

Em *Matar a imagem* há dois espaços essenciais da história. A primeira parte da narrativa tem lugar em Lisboa, enquanto a segunda parte da mesma se situa numa ilha que, por sua vez, não são mais do que dois espaços de um só lugar. Assim, pelo menos numa primeira instância, parece ser, a julgar pela descrição feita da capital portuguesa, no início da narrativa:

“A manhã azul de Lisboa atrás dos edificios cinzentos e incaracterísticos. As árvores já tinham folhas, já deviam tê-las há meses, mas ela não o notara. Era como se não visse nada daquilo há muito tempo, como se tivesse estado longe, muito longe. E estivera.

– Na quinta dimensão – murmurou, com o rosto contraído.” (*MI*, Pereira 10)

Na verdade, e a partir do presente exemplo, o espaço em Ana Teresa Pereira parece estar relacionado com dois aspectos fundamentais, duas outras categorias da narrativa: a personagem e o tempo. Se a passagem do tempo e a descrição das árvores com folhas coincide simbolicamente com a finalização da escrita do romance de Rita, e pressupomos que tal processo de escrita tenha tido lugar no Outono/Inverno e que a presente estação do ano seja então Verão, por outro lado os “edificios cinzentos e

---

<sup>37</sup> Se o primeiro título é a tradução literal portuguesa de um dos filmes de Nicholas Ray que a autora aprecia “In a Lonely Place” (1950), o segundo tem a ver com uma reedição de dois contos da série juvenil “A casa...” de 1991 intitulados *A casa das sombras* e *A casa do nevoeiro*. Apesar da denominação lógica e simples do livro ao incluir estes dois contos, estas duas casas, tal denominação poderia ter tido origem também numa outra jamesiana muito semelhante *The Other House* ou *A outra casa* (1896), história por diversas referida pela autora.

incharacterísticos” da cidade de Lisboa denotam uma não-identificação da personagem em relação ao espaço em causa. Em quase todas as narrativas pereirianas o espaço é construído e vivido pelas próprias personagens, como fosse um espelho ou extensão das mesmas, e esse para Rita só é possível dentro de si mesma ou na segunda parte da narrativa, numa ilha incógnita, na terra de David, no lugar do outro:

“ – Que vais fazer então?

David apoiou o queixo na mão, ficou em silêncio durante alguns instantes.

– Voltar para a minha terra daqui a uns dias. – E depois vou lá ficar dois ou três anos, dar aulas, talvez.

O amigo fez um movimento de protesto.

– Porquê?

David declarou com um brilho estranho nos olhos:

– É o meu lugar.” (*MI*, Pereira 41)

É nesta ilha que verdadeiramente se passa a história. Apesar de não ter um nome, a ilha poderia ser identificada como a Ilha da Madeira, não só por ser o espaço onde a escritora vive e bem conhece, mas sobretudo pelas descrições que nos leva a acreditar que o espaço essencial da história tenha existência real na Madeira:

“Tinham chegado de noite, e ao deixar o aeroporto, ela só vira uma estrada escura, e depois um anfiteatro repleto de luzinhas brilhantes.” (*MI*, Pereira 51)

“A certa altura atravessaram uma vila pequena e logo passaram outro túnel que os deixou novamente entre os rochedos e o mar.

Rita notou umas plantas circulares, como rosas carnudas, formando maciços sobre as rochas.” (*MI*, Pereira 53)

“Nesse momento o automóvel foi atingido por um forte jacto de água. Uma cascata descia das montanhas altíssimas e vinha precipitar-se sobre a estrada.” (*MI*, Pereira 54)

“Havia um muro baixo e do outro lado a praia de grandes pedregulhos, o mar totalmente imóvel, a noite.” (*MI*, Pereira 54)

“A estrada continuava à frente deles. À direita havia um pequeno largo e casas e à esquerda a praia de calhaus negros, um cais, alguns barcos de pesca.” (*MI*, Pereira 55)

“Acelerou um pouco e atravessaram a povoação. Em breve entraram num outro túnel, no ventre de uma grande montanha. Rita fechou os olhos e quando os abriu conteve a respiração<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Em conversa com a escritora, fomos esclarecidos que a povoação piscatória por onde Rita e David passam refere-se à freguesia de Madalena do Mar. O túnel que precede a casa de David situa-se na antiga E. R. 101-10 Canhas, um túnel antigo em pedra junto ao bairro de pescadores da Madalena ainda hoje em

O luar desenhava uma paisagem perfeitamente irreal. Havia uma baía circular, rodeada inteiramente, pelas montanhas altas e o oceano. Um cais de pedra precipitava-se pelas águas.” (MI, Pereira 55)

“E lá em cima o frio. O planalto longo, interminável, quase sem vegetação. Uma paisagem totalmente diferente do resto da ilha.” (MI, Pereira 77)

“Havia plantações de bananeiras, canas-de-açúcar, legumes, árvores. Mas tudo em dimensões reduzidas. Uma paisagem de brinquedo.” (MI, Pereira 97)

“Lembrou-se então de que Edite lhe falara de uns pássaros cinzentos, as cagarras ou pardelas, que faziam criação nas ilhas desertas (...).” (MI, Pereira 109)

A não-denominação do espaço ou a não-identificação do espaço da história com um espaço real é a forma das personagens reclamarem um mundo só delas, um lugar que só elas conhecem e onde só elas podem viver e, por isso, todos os espaços nas histórias de Ana Teresa Pereira são cavernosos, isolados do resto do mundo e das outras realidades. Este contraste entre mundo privado e mundo convencional, entre o eu e o outro, entre espaço social e espaço individual, é bastante significativo em *Matar a imagem*. Os edifícios cinzentos e incaracterísticos de Lisboa, sem qualquer tipo de propriedade ou sentido para Rita, contrastam agora com o verdadeiro espaço das personagens e da história:

“Gostava de nadar para longe, para bem longe, e ficar olhando a costa, a praia e o longo cais de pedra que avançava pelo mar, a casa grande e sombria rodeada de salgueiros. E as montanhas atrás, as montanhas altas e intransponíveis que isolavam a baía.” (MI, Pereira 51)

Os espaços ajudam-nos a explicar a identidade das personagens que o habitam. A casa de David, a “velha casa onde passara todos os verões da sua infância.” (MI, Pereira 53), aquela que ele afirma ser “o meu lugar” é, afinal também, a casa de Rita, o lugar dela. Ali ela sentia-se realmente no seu espaço, algo que não acontecia em Lisboa:

“Mas agora sentia-se diferente, o homem com quem casara era quase um príncipe de contos de fadas, que possuía um casarão numa baía isolada do resto do mundo, um lugar onde só se podia ir atravessando um túnel no qual caía água o ano inteiro...” (MI, Pereira 51)

---

pleno estado de funcionamento, sendo que a paisagem que procede esse mesmo túnel, aquilo que faz conter a respiração de Rita, é completamente irreal, fruto da imaginação da autora, não tendo por isso nada a ver com qualquer referência à Ilha da Madeira, nem nenhuma outra existência real.

Esta identificação da personagem com o espaço que a circunda só é possível porque a nova casa de Rita, uma “casa enorme, com as luzes acesas, as árvores estranhas que escorriam sobre si mesmas.” (*MI*, Pereira 55), era o lugar onde sempre imaginara viver, era ela própria, isolada do resto do mundo e muito parecido com as histórias que sempre lera: “- É como se tivesse entrado nas *Mil e uma noites* – murmurou. Este lugar é quase impossível.” (...) “- Quero ficar aqui para sempre.” (*MI*, Pereira 58). Mas este lugar é também, apesar de plasmar na realidade a imaginação de Rita, o lugar de David que, por sua vez, já era de Rita. Ele já “Querida levar Rita para aquela casa. Era estranho, não tinha nada de racional, mas queria levar Rita para aquela casa.” (*MI*, Pereira 36), afinal aquele seria “um cenário perfeito” (*MI*, Pereira 32) para ela. Mas qual é o verdadeiro sentido de cenário perfeito? Aquele de uma existência solitária mergulhada numa realidade parcialmente construída, imaginada e desejada por esse mesmo ser. Daí que o contacto entre Rita e a casa, o primeiro real contacto entre Rita e David, tenham sido estabelecidos, como em tantas outras histórias de Ana Teresa Pereira, pelos livros:

“Nas estantes da sala, uma imensidade de livros. Havia Nietzsche claro, e algum Heidegger, Leibniz, Kant. Mas descobriu autores que nunca imaginara que ele lesse, autores de que ela própria gostava muitíssimo: Kafka, Baudelaire, Valéry, Borges, Céline. E as obras completas de Shakespeare.

Sentira algo de muito forte ao alinhar os seus livros, aquele que trouxera, ao lado dos dele. Era algo de muito íntimo misturar livros...

‘Mais íntimo do que partilhar uma cama’, pensara com um estremecimento. (*MI*, Pereira 59)

Assim, a parte violenta de David une-se ao seu outro lado desconhecido, aquele de índole intelectual, e arrasta Rita para o que sempre mais lhe havia seduzido, poder encontrar uma personagem dos seus livros. Era isso o que a fascinava, e mesmo tratando-se de espaços, parecem ser sempre os seus livros o motivo de conversa entre ambos:

“ – Porque é que está o quarto lá de cima, o do fundo do corredor, sempre fechado<sup>39</sup>?

Ele estremeceu. (...)

– A chave perdeu-se há muito tempo.

Rita falou num tom misterioso:

---

<sup>39</sup> O fascínio por crimes em quartos fechados, explica Ana Teresa Pereira em *Histórias policiais*, teve origem sobretudo nas histórias do escritor norte-americano John Dickson Carr.

E eu pensei que era o quarto do Barba Azul.  
Ele teve um sorriso estranho.  
– E foi lá que eu assassinei as minhas sete mulheres... (...)  
– Eu sei que a minha mulher gosta de mistérios e por isso dei-lhe um quarto fechado.” (*MI*, Pereira 62-63)

Rita descobre que David era igual a ela, que também ele “(...) queria estar sozinho.” (*MI*, Pereira 64) e, por isso, escolhera aquele casarão isolado do resto mundo para viver. Na verdade, tudo o que circunda aquele espaço parece ter uma existência única e igualmente solitária, envolto numa natureza cristalizada e rendida intacta pelo tempo, e mesmo a povoação mais próxima da casa parecia fazer parte desta espécie de “caverna”.

“Não levava mais de vinte minutos, de casa até ao centro da povoação. Foi caminhando devagar, saboreando as cores intensas do mundo depois de uma noite de chuva.

Era divertido atravessar o túnel a pé, a semi-escuridão, evitar a água que escorria das rochas.

Do outro lado, a imobilidade da aldeia.” (*MI*, Pereira 83)

E é Miguel, elemento do outro lado do túnel, da outra realidade, isto é, um professor da povoação mais próxima da casa, que nos informa do perene estado de David e de como este é visto pelas pessoas da aldeia: “- Ah! O solitário que se fecha em casa durante semanas... o homem com quem as meninas da aldeia sonham todas as noites...” (*MI*, Pereira 84). A solidão de David deve ser entendida como a solidão de Rita e talvez seja essa forma de existência ideal para - pegando nas palavras que Miguel usa com os seus alunos - “ (...) transmitir a ideia de que a fantasia, o sonho, são partes importantes da realidade. E a arte... ensinar a descobrir a arte...” (*MI*, Pereira 86).

Neste sentido, poder-se-á falar de uma dialéctica entre espaço e identidade. David e Rita são pessoas solitárias que comungam entre si histórias que lêem e escrevem, pensam viver num mundo isolado e fechado por eles, prisioneiros voluntários do seu próprio mundo. Um espaço que podia ser equiparado a uma caverna, onde a fantasia seria a porta de entrada e a de saída dessa mesma. E a caverna é, em sentido figurativo, o lugar das personagens, aquele que lhes permite ver quem realmente são, e como a comunhão epistemológica entre as duas personagens é uma só, o acesso a esse mundo deve ser também único. E são as personagens de Ana Teresa Pereira,

preenchidas pela necessidade de perceber quem realmente são, os proprietários da chave da caverna. Apenas elas podem sair e entrar na caverna.

Esta ideia pode ser fundamentada e ilustrada com um outro espaço da história, aquele psicológico, numa das cenas que precede o desfecho da narrativa, o sonho de Rita:

“Não podia haver Sol porque era noite.

Mas também não era a Lua, era um astro frio e acastanhado.

Talvez o astro tivesse sido pintado por Paul Klee. Talvez.

Agora, à sua frente, desenhava-se uma montanha. Ao aproximar-se viu uma passagem. Sabia que já tinha estado ali antes. Noutro sonho, talvez, ela sabia que estava a sonhar.

Agora estava dentro da montanha, nas entranhas da pedra, numa sala enorme. A água escorria das rochas, as cascatas formavam pequenos lagos.

‘Quero David’, pensou.

E David estava ali, podia vê-lo atrás de uma cortina de água.

Era David mas ao mesmo tempo não era, tinha um rosto diferente.

‘Quero David’, pensou.

O homem que era David e não era disse-lhe que já não podiam sair dali, olha, a abertura desapareceu, já não há passagem, não podemos sair da gruta.

Não podemos sair da gruta nunca mais.

Acordou bruscamente. Estendeu a mão e acendeu a luz da mesa-de-cabeceira.”

(*MI*, Pereira 145)

Ler Ana Teresa Pereira é, de certa medida, reler, ao contrário, a alegoria da caverna de Platão. O sonho de Rita tem reminiscências da *Teoria das ideias* que Platão sustenta n’*A república*<sup>40</sup>, mais precisamente, no livro VII dessa mesma obra, na alegoria da caverna (Platão 514a -517c). Platão ilustra a condição da natureza humana, relativamente à instrução e à ignorância, sob a forma de um grupo de prisioneiros algemados dentro de uma caverna. Dentro desse espaço só são visíveis, por esses mesmos prisioneiros e graças a uma só fogueira acesa por detrás deles, sombras. A caverna não é mais do que uma prisão, a representação do mundo visível, da aparência e da crença, no qual o homem, vestido de prisioneiro acorrentado, é o único protagonista. A libertação dos prisioneiros e a consequente saída da caverna representaria o início de um percurso em direcção à luz e ao conhecimento, ao Bem causa de toda a ciência e de toda a existência.

Porém, o interior da “caverna” em Ana Teresa Pereira não é, contrariamente ao que preconiza Platão, o mundo dito real, mas o mundo das “ideias” das personagens.

---

<sup>40</sup> Platão, *A república*, 6ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990

As personagens não saem da caverna para se conhecerem, fazem precisamente o caminho inverso, entram na “caverna” a fim de conhecerem a sua verdadeira identidade. Apesar de o percurso ser em sentido inverso àquele platónico, a viagem das personagens de Ana Teresa Pereira tem um ponto de chegada idêntico ao dos prisioneiros da caverna de Platão, trata-se da mesma viagem ao lugar inteligível do conhecimento, ao profundo poço da identidade de cada um. “O mundo visível e o invisível.”<sup>41</sup> (Pereira 117) Na verdade, a caverna de Ana Teresa Pereira poderia ser a mesma caverna de Platão, mas de forma invertida:

“ – Depois disto - prossegui eu – imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância e algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, ao género dos tapumes que os homens dos *robertos* colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

– Estou a ver - disse ele.

– Visiona também, ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que transportam, uns falam, outros seguem calados.

– Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas – observou ele.

– Semelhantes a nós – continuei -. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais do que as sombras projectadas pelo fogo na parede da caverna oposta da caverna? (Platão 514a-515a)

Se reflectirmos a caverna de Platão, e em Platão temos a mesma perspectiva dos prisioneiros que estão dentro da caverna, poderemos obter uma perspectiva completamente diversa da alegoria: se tivermos em conta uma imagem reflexa, os prisioneiros libertados que estariam supostamente a sair da caverna em direcção ao sol, estariam na verdade a entrar na caverna, a direccionarem-se illusoriamente não ao Bem mas, numa primeira perspectiva metafórica, à parte oposta. No sentido imagético, a caverna é um local grotesco, escuro, húmido e profundo, de difícil acesso. E é

---

<sup>41</sup> Ana Teresa Pereira in “O anjo esquecido”, *Contos*, Relógio d’Água, Lisboa, 2003, p.117

precisamente esta a imagem da caverna<sup>42</sup> de Ana Teresa Pereira, como é também este o caminho percorrido pelas suas personagens. E, por isso, o que Rita pôde vislumbrar na sua caverna, por detrás de uma cortina de água e não de fogo, “Era David mas ao mesmo tempo não era” (*MI*, Pereira 145), ou seja, ela entreviu a terrificante parte violenta de David, Tom, que por sua vez era a imagem da própria, a estranha e hedionda imagem de quem ela realmente era. E Rita estava prisioneira de Tom, prisioneira da sua própria imagem, não podia sair da caverna, para tal era preciso matar essa imagem. O sonho de Rita é premonitório do desfecho trágico da história, da morte de Rita que, metaforicamente, representa também a morte de Tom e assim como a da imagem dela. Daí o título do livro *Matar a imagem*, pois tal acto constitui a saída da caverna, a saída de um nível superior, uma viagem da luz às trevas<sup>43</sup>. Ao contrário de Platão, todas personagens de Ana Teresa Pereira não ambicionam encontrar necessariamente uma verdade imutável e colectiva, mas precisamente o contrário, o alcance de uma verdade sustentada pelo *eu*, uma verdade construída pela personagem. A referência inicial do sonho à Lua e aos astros revela que a pequena parte que tinha vislumbrado de si, Tom, teria sido a parte do ideal inteligível, e Rita abominando esse cenário imagético mas assustadoramente real, equiparável até ao tétrico das histórias fantasiosas que lera, não teria outra saída senão matá-lo. Por outro lado, essa morte significaria a união com Tom, a fusão num só ser, e a respectiva compreensão das origens desse mesmo ser. Por isso, há sempre dois espaços em Ana Teresa Pereira, existem recorrentemente duas casas ou cidades, porque há sempre um outro lado que coincide com aquele do duplo. Esses não são mais do que dois espaços de um só lugar, porque as personagens também são uma e o lugar da sua existência é, de igual modo, apenas um.

E dois é o número de espaços que voltamos a encontrar em *O rosto de Deus*, quer no conto “A rainha dos infernos”, quer na novela com o mesmo nome do livro.

Assim, e em ambas as histórias, o espaço aparece matizado com as mesmas cores e traços simétricos àqueles de *Matar a imagem*, como se a descrição espacial

---

<sup>42</sup> Por uma questão de coerência e de clareza, sempre que referirmos “a caverna” como o espaço central das histórias estaremos a remeter-nos à conceptualização de caverna por parte de Ana Teresa Pereira e denominá-la-emos de “caverna pereiriana” e aquela de *A república* de “caverna platónica.”

<sup>43</sup> Uma vez mais, estamos diante de uma clara referência a Platão para quem a luz, o Sol, representaria idealmente o Bem. Se em Ana Teresa Pereira essa mesma luz se encontra no interior da caverna, em Platão acontece precisamente o oposto: a luz encontra-se na parte exterior da caverna, sendo preciso sair da mesma, subir a encosta em direcção à luz e só “(...) A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e das Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia.” (Platão 516a - 516b)

constituísse também uma obsessão da autora, face a tal recorrência. Em “A rainha dos infernos”, os espaços fundamentais da história sinalizam um ponto de partida e um ponto de chegada e, sob o ponto de vista figurativo, uma porta de saída e uma de entrada. A casa da filha de Tom, que é também a casa da mãe, e da qual não há quase alguma descrição física, e, por oposição, a casa de Tom. Na viagem da filha de Tom à casa do pai há uma espécie de espaço límbico, um ponto intermédio, um compartimento de uma carruagem comboio que “(...) estava vazio. O único passageiro, um homem de meia-idade, descera na última estação.” (RD, Pereira 27), pois esta viagem era um passeio solitário e obscuro pelas suas origens, e como tal o comboio tinha como destino um ponto longínquo, único, distante do resto do mundo, à semelhança da viagem de Rita em *Matar a imagem*:

“O comboio atravessava uma região quase deserta e havia nevoeiro, não muito denso. As montanhas, as árvores e as raras casas tinham um ar fantasmagórico. Nunca estivera naquela região, mal tinha consciência de que existia.

O comboio talvez fosse um comboio fantasma, talvez não houvesse mais ninguém nas outras carruagens, talvez nem houvesse maquinista...” (RD, Pereira 27)

Chegada à estação final, à “gare deserta”, à povoação que Tom lhe indicara na carta, a filha de Tom ainda tinha mais algumas horas de caminho para terminar a sua viagem, pois a casa deste ficava “nas montanhas, a umas duas horas de caminho.” Apesar de esta ter optado por ir de táxi a partir daqui, o único táxi aliás da povoação, a viagem continuou no mesmo ritmo, na mesma lentidão, o local de chegada parecia ser sempre cada vez mais longe, isolado, afinal tratava-se de uma viagem ao fundo de si, ao lugar da sua identidade:

“Eram quase dez horas quando, depois de uma viagem lenta e pouco confortável por uma estrada íngreme, entre montanhas e precipícios, me encontrei sozinha junto a um portão de madeira com a mochila nos ombros e a maleta na mão esquerda.” (RD, Pereira 31)

A solidão da filha de Tom representa o início de uma outra viagem, daquela real. E essa inicia-se por um decalque espacial, sendo que por detrás da casa principal - “uma antiga construção de pedra envolta de trepadeiras, com o tecto inclinado, e pequenas janelas salientes” (RD, Pereira 31) – existia uma “construção mais pequena, em madeira” (RD, Pereira 31), e a filha intui que essa é a verdadeira casa de seu pai é, a

caverna, o reflexo de si, algo que se repete vezes sem conta, como se ela fosse a imagem do proprietário no outro lado do espelho, do lado de cá do muro que veda a casa:

“Um pouco mais longe, a casa parecia repetir-se, o que provocava um efeito perturbador. Depois percebi que se tratava de uma construção mais pequena, em madeira, quase idêntica a uma maquete... Uma luz ténue saía das janelas sem cortinas.

Abri a cancela e atravessei o jardim em direcção à casa principal, onde havia algumas luzes acesas.” (RD, Pereira 31).

A luz ténue que a filha de Tom entrevê parece ser a mesma que Rita vislumbra no seu sonho em *Matar a imagem*, e o facto desta casa ser “quase idêntica a uma maquete” é revelador da identidade da personagem que a própria ainda desconhece, isto é, ser filha do proprietário da casa, ser filha de Tom.

Na verdade, há outros lugares essenciais dentro e fora da casa que fazem parte e preenchem a ideia da história, a ideia de incesto. Porém, como estes já tiveram uma ampla abordagem simbólica em trabalhos académicos precedentes<sup>44</sup>, vamos limitar-nos não ao que eles poderiam significar ou eventuais sentidos dessa significação, mas estritamente ao tipo de relação que esses espaços mantêm com as personagens e a história em si. Assim, a casa de Tom é circundada por um jardim, espaço tantas vezes recorrente nas histórias de Ana Teresa Pereira, e que na presente história é fundamental para a percebermos, visto tratar-se de uma reescrita do mito de Perséfone<sup>45</sup>. Mas no outro mundo, na casa da mãe da filha de Tom, há também um jardim. Os jardins indicam-nos as estações do ano, é através deles que sabemos dos momentos em que a filha de Tom tem ou não de deixar a casa de sua mãe, o desejo de abandonar o mundo dos vivos e voltar ao seu reino, ao lugar da sua identidade:

“E então a proximidade do Outono começou a fazer-se sentir. O ar arrefeceu, as cores tornaram-se mais intensas, o vermelho, o castanho. Os crepúsculos eram violentos, eu permanecia deitada na erva, como se estivesse dentro de uma bola de cristal, tudo era mágico, o ar, o canto dos pássaros, o vermelho que alastrava pelo meu corpo como uma mancha de sangue... O sangue anterior ao pensamento, à consciência, à alma. O desejo.” (RD, Pereira 63)

---

<sup>44</sup> Os trabalhos científicos em causa são três: a tese de dissertação de mestrado de Rosélia Fonseca *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*. Funchal: Universidade Católica Portuguesa, 2003; o ensaio de Rui Magalhães *O labirinto do medo*. Braga: Angelus Novus, 1999; e ainda a tese de dissertação de mestrado de Anabela Sardo *A temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira*. Aveiro: Universidade de Aveiro/Departamento de Línguas e Culturas, 2001.

<sup>45</sup> Cf. Nota de pé de página número 18.

Este jardim contrastará sempre com aquele de Tom, para o qual a sua filha tem de voltar a fim de repor a Primavera e depois o Verão, onde quer que ela vá as flores estarão sempre em flor e a erva verdejante, como o sítio que abandone será sempre estéril com árvores despidas de folhas. Todavia, a viagem de comboio, esse espaço intermédio entre a casa de Tom e a casa da mãe, ilustra bem a qual dos mundos a filha de Tom pertence, qual o jardim em que esta se enraíza:

“A viagem de comboio foi horrível. Era como se tivesse tido febre, tudo se misturava na minha mente, a paisagem começava a mostrar os sinais de Primavera e que se dulcificava à medida que me afastava da casa de Tom, o rosto de Lisa na plataforma da estação (seria um sorriso que lhe pairava nos lábios? Eu nunca a vira sorrir). (...) / A mãe esperava-me na estação de comboio.” (RD, Pereira 54-55)

E há outros espaços dentro da casa de Tom que nos demonstram que aquela era a verdadeira casa da sua filha, o lugar ao qual pertence, como por exemplo, o estúdio de Tom. Em Ana Teresa Pereira fomos habituados a deparar-nos com personagens cuja profissão está relacionada com algum tipo de arte, pintores, escritores, etc. Por isso, é frequente encontrarmos nas histórias da autora espaços que estejam relacionados directa ou indirectamente com as profissões das suas personagens, sendo que o mais habitual é a biblioteca. Quando aparentemente não é a personagem em si (muitas vezes representando-se pela casa que habita) o espaço cavernoso e central da história, quase sempre são estes espaços profissionais que o substituem, até porque como afirma Ana Teresa Pereira acerca das suas personagens “É quando estão a trabalhar, quando fingem ser outra pessoa, que têm um vislumbre de quem realmente são.” (Nunes 10). Por isso, é normal que o espaço identitário da filha de Tom seja o estúdio do próprio pai (afinal ela era uma estudante de pintura), precisamente porque só ali ela pode entrever quem realmente é. O estúdio de Tom é a caverna desta história e situa-se dentro daquela casa de madeira, a cabana por onde “Uma luz ténue saía das janelas sem cortinas” (RD, Pereira 31)... a luz da caverna pereiriana, comparável à luz de sinalização entre um farol e um barco, a luz identificatória entre a personagem e o lugar de onde provém. Assim, este é o espaço do conhecimento ou se quisermos pegar nas palavras da filha o espaço do “reconhecimento”, da “lembrança” e da “dissolução”. E a própria descrição do estúdio de Tom ajuda-nos a perceber melhor e a fundamentar esta ideia:

“Detive-me junto a uma porta antiquíssima, que ele não fechara por completo. Deixava-a por princípio entreaberta, mas isso só o soube mais tarde; e havia sempre música descendo as escadas, trechos de bach ou espirituais negros.” (RD, Pereira 36)

“Passei o corpo pela abertura estreita da porta para não fazer qualquer ruído ao empurrá-la. Do outro lado, tive aquela sensação que me acompanharia sempre, a de estar num lugar sagrado, fora do mundo, como se acabasse de entrar num templo, uma catedral ou uma capela...” (RD, Pereira 37)

“As dimensões do estúdio (o tecto alto, irregular, atravessado por traves de madeira, com aberturas por onde entravam os pássaros – imaginei que havia ninhos nos cantos mais escondidos), ampliadas pela profundidade das telas, faziam pensar numa catedral. E havia música. E a presença de Deus.” (RD, Pereira 37)

“Mas naquele espaço senti a sua [de Deus] presença como nunca a sentira antes, no cheiro a flores mortas e a tinta, nos quadros que, soube instintivamente, procuravam revelar o seu rosto... E então vi Tom.” (RD, Pereira 37)

É apenas neste estúdio que o vislumbre é possível, que Tom pode ver quem realmente é, o que por sua vez corresponde ao próprio vislumbre da imagem da sua filha, pois a imagem de um é também a imagem do outro, estamos na presença de um só rosto. A porta antiquíssima, o tecto irregular, a luz, a música e as flores mortas demonstram que este era, sob um ponto de vista ontológico e epistemológico, um lugar do princípio do mundo, tal como os iguais rostos das personagens:

“Ele estava sentado na velha mesa de carvalho e erguera o olhar ao pressentir-me. Fitámo-nos com assombro, os nossos olhos cinzentos iguais, por instantes nenhum de nós se moveu. Depois eu avancei para ele, com passos lentos, quase sem me dar conta do que fazia.” (RD, Pereira 37)

Tom sentado numa velha mesa de carvalho é uma imagem que se irá repetir por diante, mais concretamente, em *Se nos encontrarmos de novo* e transmite a perenidade da personagem, incólume à passagem do tempo, como se fosse o conhecimento o principal responsável pelo controlo do tempo e não a perspectiva inversa. E era só ali, naquele estúdio cavernoso, e num sentido mais lato na casa de Tom, que a escuridão poderia tornar-se visível, mas o importante era antes de mais sentir:

“Ele dissera-me que não se tratava mais de revelação, de visões, mas de desvelamento... E eu não entendia (não entendia aquelas frases: ‘tornar a escuridão visível’, ‘fundir a vida com a morte’). Mas pressentia que o importante era o encantamento, ver, sentir, sem tentar perceber.” (RD, Pereira 48)

E sentimento sem percepção é aparentemente contraditório, pois sob um certo ponto de vista, sentir é já e sempre conhecer, ‘nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu’<sup>46</sup>, mas o encantamento representa, de certa forma, a fantasia e a imagem e, por isso, numa fase posterior a personagem chegará a um nível superior, aquele do entendimento, da compreensão, o da sua imagem.

O desfecho de “A rainha dos infernos”, o sonho da filha de Tom (“A noite passada sonhei que estava grávida”) – e estamos de novo um espaço psicológico - deixa intuir que essa mesma imagem, uma imagem monstruosa comum a Tom e à filha, será sempre perene.

É também do perdurar no tempo de uma identidade o que trata a segunda narrativa de *O rosto de Deus*. Na novela *O rosto de Deus* voltámos, de certa forma, a ter os “mesmos” espaços das histórias até aqui analisados, tornando-se quase numa obsessão. Deste modo, os espaços essenciais para o desenrolar da história voltam a ser dois. Uma vez mais, dois espaços de um só lugar. Inicialmente podemos identificar mais espaços como a livraria do pai de Paulo ou o “grande casarão” onde as gémeas passaram a infância, mas no final esses reduzem-se ao número de espaços habitados pelos pares amorosos que são dois: a casa de Tom e Patrícia (e Marisa) e a casa igual que ficava defronte a esta, a de Paulo e Marisa: “No entanto Marisa não olhava para a casa onde iam morar, mas para a outra igual, do lado oposto da rua.” (RD, Pereira 79). “As duas casas avermelhadas, velhas, cobertas de trepadeiras, reflectiam-se no crepúsculo.” (RD, Pereira 80) e ficavam no fim da rua, isoladas de todas as outras, além delas só existia o mar e o horizonte, “Ficavam a uns vinte minutos da cidade e depois delas a estrada continuava até ao mar.” (RD, Pereira 80). Com o casamento de Patrícia e Tom, Paulo muda-se definitivamente para a sua nova casa com Marisa, mas parecia ser a casa de Tom e Patrícia a verdadeira morada de Marisa, como se dois territórios bem definidos se demarcassem, aquele na penumbra, o de Paulo, e o outro na luz, a caverna de Tom:

“Olhou para Tom, à espera de um gesto, um sorriso, algo que dissipasse a atmosfera irreal, mas ele caminhava em direcção a sua casa. Paulo notou que havia uma

---

<sup>46</sup> A expressão latina é da autoria de S. Tomás de Aquino (1226 – 1274) e poderia ser traduzida por: “Nada existe na mente, sem que antes tenha existido nos sentidos”. Esta ideia estará, posteriormente, na génese do Empirismo, corrente de pensamento da Filosofia do Conhecimento que se baseava na teoria de que todo o conhecimento teria origem na sensação, sendo que o filósofo inglês John Locke (1632 - 1704) tem sido considerado o principal mentor desta corrente filosófica.

luz acesa num compartimento da frente. Olhou para a segunda casa, a sua, mas lá tudo estava escuro, quase abandonado.” (RD, Pereira 82).

Esta ideia de luz e penumbra, de que a casa de Tom era o real espaço luminoso e cavernoso, é validada pelo próprio Paulo, aquele que nunca teve dúvidas sobre de que lado estavam as trevas:

“Estavam sentados no jardim da frente, em cadeiras de vime pintadas de branco. Na casa de Tom, claro. Aos poucos ela tornara-se ‘a casa’. Aquela onde se reuniam, a que importava, a que era mesmo habitada.

Paulo nunca tivera grandes dúvidas sobre qual era o original e qual era a sombra, mas agora tornara-se evidente. A outra vivenda tinha um ar abandonado, esquecido, mesmo a janela aberta e as ervas daninhas apenas começavam a crescer não faziam grande diferença.” (RD, Pereira 129)

Contudo, apesar de frequentar de forma assídua a casa de Tom – “Quase todas as tardes, quando voltava da livraria, os outros já lá se encontravam. Parava o automóvel e atravessava a rua para ir ter com eles.” (RD, Pereira 129) – e da forma apática em que vivia, Paulo nunca cortou o cordão umbilical com o seu mundo, a livraria e a sua casa eram os outros espaços que nunca deixou de frequentar:

“Vivia numa espécie de apatia, sem saber se era ou não feliz; os seus dias com os livros, o crepúsculo no jardim, a noite na cama com a sua mulher. E a casa, uma casa que não era um original mas uma sombra, qualquer coisa do outro lado do espelho.” (RD, Pereira 130)

Daí que atracção pela imagem original prevaleça sobre a cópia, um desejo que Paulo tenta resistir e, uma vez mais, o estúdio de Tom é o verdadeiro espaço cavernoso da história, o espelho que reflecte e não a face que é reflectida:

“No interior, as vivendas tinham os mesmos compartimentos, os móveis eram semelhantes, os cortinados, os tapetes. Só o estúdio de Tom tinha uma vida nova. Ele instalara-se lá como uma aranha e a teia de livros parecia crescer naturalmente à sua volta, livros por todos os lados, alguns abertos, a secretária com um monte de cadernos e esferográficas de feltro azuis.” (RD, Pereira 130)

A frase “Só o estúdio de Tom tinha uma vida nova” demonstra bem que a realidade das personagens de Ana Teresa Pereira é sempre uma realidade construída, que parte de uma outra realidade existente que a precede. O espaço “estúdio” já existia antes da chegada de Tom, mas adquire uma nova fisionomia com ele, pelo uso que Tom

dá ao próprio espaço, “Ele instalara-se lá como uma aranha e a teia de livros parecia crescer naturalmente à sua volta”, criando assim uma nova realidade, uma realidade construída, a sua.

Por outro lado, a semelhança entre os espaços, entre as duas casas, ajuda a corroborar a ideia de que Tom, escritor, e Paulo, livreiro, são duas faces de um mesmo rosto, uma só personagem. Mas, por qualquer razão, supomos que seja aquela de nunca querer abandonar a sua real identidade, Paulo nunca abandona a sua casa, nem o apartamento de seu pai que ficava no piso por cima da livraria. O regresso à livraria e ao apartamento é a memória da sua infância, o reviver aquilo que sempre foi, um livreiro enfeitiçado pelas histórias que sempre vendeu:

“Tirava uma meia hora para ir ao andar de cima, preparava qualquer coisa para comer, pão com queijo, ovos mexidos (as duas gémeas detestavam ovos e era algo que nunca havia em casa), fruta.

Por vezes deitava-se durante um pedaço na sua antiga cama. Na mesa-de-cabeceira havia uma foto do pai ainda novo ao lado de uma mulher bonita com um bebé ao colo. Estavam num jardim, o jardim das traseiras, e a árvore pequena era a anoneira cujas folhas via agora da janela do quarto.

Pareciam tão felizes. Fora assim que sonhara a sua vida com Marisa (e antes com Patrícia), só que em vez de uma queria duas crianças no braço, uma velha fantasia...” (RD, Pereira 135)

O simples facto de Paulo poder cozinhar ovos mexidos, prato que as gémeas detestavam e por isso algo que raramente comiam, parece ser irrelevante, mas não o é. Além da demarcação espacial, esta é uma das razões que nos leva a crer que Paulo sempre quis ficar com a sua identidade, do lado de cá do espelho e nunca no seu interior; Paulo nunca quis realmente ser absorvido para o mundo das gémeas e de Tom, sendo que a identificação com aquele mundo baseia-se no simples interesse pelos livros. Paulo quis ficar sempre na sombra da outra casa, afinal, ele desejava casar, ter duas crianças... ele fazia parte do mundo convencional e não do mundo privado de Tom. Por isso, somos obrigados a questionar parte da teoria que Rui Magalhães discorre no seu artigo *As faces do centro*, sobretudo quando afirma:

“Ao contrário do que acontecia noutros textos, não existem aqui personagens exteriores ao núcleo duro que compõe 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.” (Magalhães 307)

Rui Magalhães argumenta que as personagens de *O rosto de Deus* almejam o centro, o essencial, sob o ponto de vista platónico, desejam a unidade e essa está personificada na imagem de Tom: “O centro, o essencial para as gémeas, é a imagem nostálgica e paralisante de unidade” (Magalhães 307). E “a aceitação da unidade, [é] a passagem para o ‘outro lado’.” (Magalhães 307). O outro lado é o mundo privado de Tom, que Paulo experimenta mas nunca realmente entra. O que está em causa não é a teoria em si de Rui Magalhães, aliás parece-nos ‘grosso modo’ correcta, mas a amplitude da mesma, a inclusão da personagem Paulo nesta. Rui Magalhães acrescenta:

“Estas três personagens (e também Paulo, na medida que é absorvido pelo triângulo) vivem 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. (...) Tudo acontece, pois, entre uma identidade absoluta e absolutamente real [Paulo] e uma identidade impossível [Tom].

Deste modo, o centro, o essencial, imagem acima de tudo, só pode ser diabólico. Só pode ser uma visão a partir do lado de cá. Imagem obsessiva, imagem apenas. Imagem que tudo move. (Magalhães 309)

A absorção de Paulo pelo triângulo, essencial para atingir a unidade das personagens, representaria o alcançar do centro que, segundo Magalhães, é diabólico, sobretudo porque tal absorção é feita através da morte de Paulo. Apesar disso, e do ponto de vista antitético, Rui Magalhães identifica que Paulo e Tom vivem em dois mundos diferentes, em pólos distintos, mas tal não é um impedimento para atingir a dita unidade, mas sim um convite. A presente novela joga, segundo ainda Rui Magalhães, com a ideia de pluralidade e identidade:

“Por isso os contos (ou os quadros) podem ser a última defesa quando não se admite a pluralidade, quando não se aprendeu a viver saltando (quando não se conhece a arte nietzschiana da dança). Sobretudo, quando esses mundos estão de tal maneira polarizados que se anulam mutuamente, gerando uma unidade asfíxiante. Mas se não há nunca lugar para a pluralidade, não o há paradoxalmente para a identidade, porque o indivíduo é sempre o espaço de cruzamento de um número infinito de sombras provenientes do fundo do tempo.”

Na verdade, tínhamos dito que o contacto entre Tom e Paulo tinha sido estabelecido pelos livros, que ambos viviam em mundos distintos, e que Paulo rejeitava de certa forma o mundo de Tom. Na nossa opinião, o facto de viverem em mundos polarizados que se anulam mutuamente não é suficiente para gerar uma “unidade

asfixiante”, até porque nunca chega a haver uma anulação pois a polarização não é total, os livros ligam os dois mundos. Além disso, a absorção de Paulo pelo triângulo nunca foi voluntária, a unidade nunca poderia ser total, ao contrário das gémeas, nunca houve um desejo de fusão por parte Paulo. Esta ideia é bem visível na história pela descrição espacial e pela atitude de Paulo. Após o desaparecimento de Tom, as gémeas instalaram-se definitivamente na casa de Tom enquanto Paulo, apesar de também frequentar esta, pernoitará sempre na sua casa, do outro lado da rua.

“Durante catorze dias, elas não deixaram a casa.  
Primeiro ele pensou que estivessem de luto.  
Depois percebeu que estavam à espera de que Tom voltasse.  
Era tão simples como isso. Esperavam-no.” (*RD*, Pereira 173)

Os dois mundos são quase distintos do início ao fim da história, aquele de Tom continua agora na pele das gémeas; isto é visível pelas diferentes tomadas de posição das personagens, Paulo pensava que Tom se tinha suicidado, morrido afogado, as gémeas negavam tal ideia e esperavam-no “Paulo guardou silêncio. Se elas queriam denegar o que era evidente não podia impedi-lo” (*RD*, Pereira 173). O cruzamento dos dois mundos, se realmente chegou a existir, teria acontecido no final com o atravessar do espaço límbico, a estrada que separava as duas casas, com a presumível morte de Paulo: “Com um terror profundo, que nunca experimentara antes, Paulo viu-as sair da casa, passar entre as roseiras e, devagar, começar a atravessar a rua.” (*RD*, Pereira 178). Nunca saberemos se Paulo foi realmente assassinado pelas gémeas ou vice-versa, estamos perante um final narrativo aberto, e mesmo que tal tenha acontecido não poderíamos falar de um alcance da unidade ou da revelação de uma identidade, quando muito do estilhaçar de uma identidade, aquela de Paulo, pois a unidade nunca é atendida por todos ou desejada mutuamente – “Com um terror profundo” (*RD*, Pereira 178). Se Tom é a imagem diabólica do centro, então esse facto deve-se à reclamação por parte da autora de um mundo privado em detrimento do mundo que Paulo representava, o mundo convencional. A acontecer algum tipo de anulação, e supondo que Paulo morre, nunca haveria espaço para falarmos de anulação mútua, pois o desfecho da história representaria sempre uma supremacia de um mundo em relação ao outro, e aquele que parece ter subsistido é o das gémeas, o rosto maquiavélico e sagrado de Tom, o Bem diabólico da personagem.

Na verdade, tal como as personagens, os espaços parecem ser sempre os mesmos em todas as histórias de Ana Teresa Pereira, obsessivos e, por isso, é natural depararmos com espaços semelhantes ao das histórias *Matar a imagem* e *O rosto de Deus* no romance *Se nos encontrarmos de novo*. Contudo, e como defendemos que o tratamento dos temas da identidade e da solidão colidiam com diferentes fases literárias da escritora, o espaço em *Se nos encontrarmos de novo* assume uma nova amplitude até então desconhecida.

A história de *Se nos encontrarmos de novo* começa praticamente com as palavras: “Era véspera de Natal e começara a nevar dois dias antes. A árvore em Trafalgar Square, as luzes nas ruas, um frio áspero que entrava pela casa;” (SNEN, Pereira 14). Para o leitor que inicie a ler Ana Teresa Pereira com o presente romance tais descrições da cidade de Londres parecem ser irrelevantes e insignificantes, comum a uma qualquer outra narrativa, até porque nos romances sucessivos da autora as personagens pereirianas viajam por tantas cidades europeias: em *O Mar de Gelo* (2005) elas voltam a Londres, mas vagueiam também por Dublin e em *Quando Atravessares o Rio* (2007), o Tamisa volta a ser cenário de uma história e ainda a cidade de Amesterdão; porém, para o leitor atento e ciente de leituras anteriores, o facto de o espaço das personagens ser Londres soa a novidade, precisamente porque até então o espaço das personagens das histórias pereirianas não possuía qualquer tipo de denominação, excepção feita à cidade de Lisboa em *Matar a imagem* e em *As rosas mortas*, e algumas localidades do Arquipélago da Madeira nas histórias juvenis da série “A casa...”. Aliás, justificámos que essa não-denominação ou aparente não-identificação com o real relacionava-se com a identidade das personagens. De igual modo, a razão pela qual agora assistimos ao assumir da identificação real desses espaços tem também a ver com o desenvolvimento das temáticas principais do universo e pereiriano e, para a explicar, é necessário recorrermos ao artigo de Rosário Gamboa intitulado “A irredutibilidade da imagem”. Apesar de o artigo de Gamboa se referir a um livro anterior ao *Se nos encontrarmos de novo*, de se reportar à novela publicada em 2000 intitulada *Até que a morte nos separe*, ajuda-nos a perceber em parte a suposta nova descrição espacial. Nesse Rosário Gamboa afirma: “A força substantiva das imagens é relativizada pela repetição da imagem: estanque, nada a esgota, evoca algo para lá dela indizível, mas só possível de antecipar pelo evocativo estético de uma imagem.” (Gamboa 2000). E o espaço é também em Ana Teresa Pereira imagem. A imagem da identidade da personagem. E se a força substantiva da imagem é relativizada

pela repetição da mesma, e veremos que em *Se nos encontrarmos de novo* as personagens calcorreiam sempre os mesmos espaços, vêem sempre as mesmas imagens, então a denominação do espaço é também uma forma de evocar algo para além dele. O espaço a partir de *Se nos encontrarmos de novo* passa a ser cada vez mais plurissignificativo, indicador do lugar da origem das personagens. Assim, esta denominação do espaço representa um contributo para uma melhor delimitação da identidade das personagens, uma evocação que nas histórias anteriores vinha sendo desenhada apenas pelas referências que a personagem fazia a livros, filmes, quadros, etc, uma repetição contínua dessas mesmas imagens. Sob este ponto de vista, tínhamos dito que a denominação do espaço era uma suposta nova descrição espacial, mas também afirmámos que a construção da realidade das personagens baseava-se numa realidade já existente e que a ligação entre as duas realidades só era possível porque uma ínfima parte da realidade existente lhes interessava. Era através da arte, dos livros, da pintura, que a ligação entre as duas realidades, entre os dois mundos era estabelecida. E a arte foi sempre a ponte entre os dois mundos, não deixando por isso ser parte integrante da caverna pereiriana. E em *Se nos encontrarmos de novo* todos os espaços denominados da cidade de Londres são galerias, museus, livrarias, alfarrabistas, como se estivéssemos na presença de uma extensão da caverna pereiriana que, por sua vez, se situa dentro da mesma cidade. Se por um lado esses espaços formam uma extensão da caverna pereiriana, a denominação dos outros espaços que não pertençam a esta categoria, ou seja, os que não se relacionam com a forma de conhecimento privilegiada pela personagem que é a arte, representa uma nova atitude da própria personagem, ou ilustra que essa mesma personagem provém do mundo convencional, a escolha de vida mais comum a todos os seres mortais.

Na verdade, e embora se situe em pleno centro de Londres, perto New Row, a caverna de *Se nos encontrarmos de novo*, a casa de Ashley que é também aquela de Byrne e já fora a de Tom, continua a ser o mesmo espaço de sempre, solitário, isolado, silencioso e dualmente impressionante:

“Era um dos espaços mais agradáveis em que vivera [Byrne], e vivera em muitos, se abrisse uma das janelas do lado da rua tinha os sons e a animação de New Row, os cafés, os restaurantes, as discotecas, os vendedores de castanhas, se abrisse uma das outras tinha a visão de traseiras de edifício e em baixo o jardim coberto de neve, as árvores, os arbustos, o pavilhão ao fundo. Ele gostava do silêncio da casa onde não vivia mais ninguém, embora por vezes tivesse a impressão de sentir uma presença, a impressão era tão forte que o fazia voltar-se para trás na penumbra dos corredores,

levantar os olhos do jornal enquanto tomava o pequeno-almoço na mesa da cozinha.” (SNEN, Pereira 11-12)

Ashley tinha alugado, através do amigo comum Ed, o sótão de sua casa Byrne e quando regressa à sua casa de Londres, a reacção não podia ser mais elucidativa:

“Ashley estremeceu ao ver a luz acesa no sótão da casa. (...) Invadiu-a um forte sentimento de rejeição, não devia ter concordado, para o diabo com o dinheiro, não queria um velho desconhecido a viver na casa que era deles, que continuava a ser deles.” (SNEN, Pereira 19)

Dentro da caverna havia os mesmos espaços de sempre, a biblioteca, o jardim, e o coração da mesma era uma outra construção dentro dela, como em “A rainha dos infernos”, a mesma imagem repetida ao infinito, o pavilhão, o estúdio onde Tom se sentava a trabalhar:

“Os seus olhos estavam fixos em frente, e o pavilhão coberto de neve era a única realidade, um espaço quase sagrado, fora do mundo. O lugar onde ele trabalhava, de dia e de noite. Tom sentado à secretária, inclinado sobre um livro ou um caderno de apontamentos; ao lado, um candeeiro aceso, um copo de água, uma cigareira castanha e um cinzeiro.”<sup>47</sup> (SNEN, Pereira 21)

E a casa de Ashley era agora ocupada por um estranho, um intruso, Byrne, elemento que talvez viesse do mundo convencional, que ainda tem de fazer um longo percurso para entrar na caverna pereiriana propriamente dita, para ocupar o lugar deixado vago por Tom, e o primeiro passo é reentrar, reconstruir uma realidade, um novo preenchimento do espaço que antes era pisado pelo próprio Tom, o sótão:

“O quarto de Ashley ficava no primeiro andar, uma janela ampla por onde entravam os cheiros do jardim, e o papel de parede com flores azuis, pequeninas desbotadas, a cama com um edredão azul; o compartimento ao lado tinha estantes e uma secretária, um cavalete, algumas das suas aguarelas na parede; não havia mais nada naquele andar além da casa de banho e um quarto de arrumações. No andar de baixo ficava o vestíbulo, a sala, que dava para a rua, e a cozinha, que dava para o jardim. Ashley tinha vontade de trabalhar no pavilhão, mas esse espaço era de Tom. Tal como o sótão, que limpava cuidadosamente antes de ele [Kevin] chegar, e onde pusera uma jarra com íris azuis e folhagem de eucalipto.” (SNEN, Pereira 42)

---

<sup>47</sup> Temos vindo a afirmar que o espaço e as imagens em Ana Teresa Pereira são obsessivos. Eis mais um exemplo dessa obsessão, se confrontarmos a presente descrição com aquela de *A rainha dos infernos*: “Ele estava sentado na velha mesa de carvalho e erguera o olhar ao pressentir-me. Fitámo-nos com assombro, os nossos olhos cinzentos iguais, por instantes nenhum de nós se moveu. Depois eu avancei para ele, com passos lentos, quase sem me dar conta do que fazia.” (RD, Pereira 37)

Era Byrne quem vinha ocupar o espaço de Tom, o seu duplo - “E ele tem o teu rosto, e os teus olhos, e a tua voz, e é irlandês, e tem cinquenta e dois anos.” (*SNEN*, Pereira 17) – mas apesar disso, Byrne ainda tinha que encontrar a chave de acesso à caverna pereiriana. E, por enquanto, o coração da caverna pereiriana, o estúdio, um lugar quase exclusivo de Tom, era apenas frequentado pelo outro ‘eu’ de Tom, Ashley: “Byrne descobrira que ela era pintora, vira-a a atravessar o jardim com telas debaixo do braço, e dirigir-se ao pavilhão, que tinha as cortinas afastadas.” (*SNEN*, Pereira 48). Na verdade, a caverna pereiriana desta história, a caverna de Ashley que assume a forma de estúdio, tem um sentido meramente figurativo, pois na realidade a caverna de Ashley estava no próprio interior da personagem. O conhecimento é uma pesquisa solitária, tal como a descoberta da identidade, uma pesquisa dentro de nós mesmos. E o estúdio de Tom era o lugar de identificação, do reconhecimento da personagem, o único local onde podia acontecer o vislumbre da identidade grotesca da mesma, no qual arte e o conhecimento confluíam, e esta caverna tinha a propriedade de ser extensa:

“Lembrava-se de vaguear nas galerias com Tom, ele dizia coisas que não compreendia bem, que a uma obra de arte pode revelar um outro plano de existência, mas tens de aprender a ver, como na ilha, como a água e os pássaros, as rochas e as flores que crescem nas rochas. (*SNEN*, Pereira 33)

Apesar de estar apaixonado por Ashley, Byrne ainda não acedeu totalmente à caverna de Ashley, continua solitariamente o seu percurso pelas galerias e museus de Londres, pela leitura de livros, e é precisamente na leitura do romance de Iris Murdoch *Nuns and Soldiers* que Byrne descobre o que é estar apaixonado: “Nós vivemos fechados no nosso mundo, e um dia descobrimos que existe mais alguém, é isso apaixonar-se, tomar consciência da realidade de alguém além de nós. Sair da caverna e descobrir o mundo.” (*SNEN*, Pereira 61). E o percurso de Byrne, uma antiga personagem do mundo convencional, leva-o a sair da sua caverna, a descobrir uma outra realidade para além da sua, a verdadeira, sendo que essa saída da sua caverna representa a entrada na caverna de Ashley, era ela a luz da sombra dele:

“Sair da caverna e ver o mundo pela primeira vez, tudo estava muito próximo, era só estender o braço... uma longa peregrinação da aparência para a realidade, um princípio de Platão, fora assim que planeara a sua vida, e Ashley era a realidade.” (*SNEN*, Pereira 108)

Se o amor representa, para Byrne, uma saída da caverna, o reconhecer que há uma realidade para além da sua, essa mesma saída implica uma outra de uma outra caverna, ou ainda uma abertura na caverna do outro, a caverna de Ashley. Era Ashley a realidade de Byrne e o percurso que ele faz da aparência para a realidade só é possível, uma vez mais, pelo conhecimento, e ainda porque Byrne era tal como Ashley um monstro. Eram monstros fechados num espaço comum, grotesto, tão denso como as trevas que o envolvem. Esta ideia pode ser fundamentada pelas palavras de alguém do exterior, do mundo convencional, da filha de Ed, Rose, que talvez possua a perspectiva mais equilibrada para definir Byrne e Ashley:

“No princípio pensava que me tinhas amor, mas agora acho que tu és como Ashley, não conheces o amor. Meu Deus, vocês são tão parecidos.

Nunca tinha pensado em mim mesmo como um monstro.” (*SNEN*, Pereira 96)

Se “A monstrosidade consiste na exclusão do outro, a exclusão dupla, do outro em relação ao um, e do um em relação ao seu duplo que se liga ao outro que o enuncia para que ele o enuncie a si mesmo.” (Magalhães 74), então o amor em Ana Teresa Pereira é indubitavelmente também uma forma de exclusão. O amor é solidão. Daí que o reconhecimento mútuo entre as duas personagens seja a identificação de um amor diabólico antigo, o sair de uma imagem egocêntrica, de uma caverna para entrar numa outra, o vislumbre do eu e do outro dentro de uma só caverna. Amar é pisar um território comum, uma leve recordação na consciência das personagens, o carregamento da monstrosidade a um extremo, a identificação total entre as próprias personagens:

“E era tão evidente que sempre se tinham procurado um ao outro, que tudo o que lhes acontecera na vida os conduzira àquele momento, ao amor que sentiam um pelo outro, isto é mesmo amor, pensou Ashley, é como se pela primeira vez na vida tivesse consciência de que existe alguém além de mim, é como se esquecesse de mim própria para estar contigo, só me lembro de sentir isto diante de alguns quadros quando estou a pintar. Claro que também amei Tom, e ainda o amo, mas nesse amor havia muito de amor por mim mesma, éramos tão parecidos que nos víamos reflectidos um no outro, e tu, é como se fosses ele, mas separado de mim.” (*SNEN*, Pereira 101)

“Eu sou o outro porque o outro é eu, e tu é como se fosses o outro, mas separado de mim”, a equação representa bem a novidade deste romance de Ana Teresa Pereira. As personagens pereirianas viveram até aqui isoladas num mundo só delas, porque a

identidade e o conhecimento são processos solitários de acesso único e fechado. A caverna de Platão em Ana Teresa Pereira está, como temos vindo a sugerir, invertida, isto é, o caminho para o vislumbre da verdade é feito não para o exterior da caverna, mas para dentro do mundo da construção da própria personagem. A caverna situa-se, por isso, no interior da própria personagem. A descoberta de quem a personagem realmente é tem lugar dentro da própria personagem. É um processo individual, egocêntrico, solitário e fechado. E esta descoberta de “quem sou eu” implica, pegando na palavra de Tom, *ver*, de me encontrar a mim mesmo, descobrir “quem eu sou” para depois descobrir o outro. Esse processo de *ver* está relacionado com o conhecimento, com as leituras, os visionamentos de filmes, a ida a galerias e a museus, do sentir a música e a arte, e tudo isto ocorre num mundo interior da personagem, passa-se dentro da mesma. A denominação dos espaços que a personagem percorre, tínhamos dito, representava esta mesma ideia, uma extensão da caverna, do espaço interior e cavernoso da personagem.

A identificação entre Ashley e Tom, o amor entre eles tinha muito de, nas palavras de Asley, egocentrismo, “nesse amor havia muito de amor por mim mesma.” Mas pela primeira vez, numa personagem de Ana Teresa Pereira, o amor realmente acontece, vai além da realidade da própria personagem, pois a personagem sai da realidade em que se habituara a viver “como se pela primeira vez na vida tivesse consciência de que existe alguém além de mim”. E este só é possível porque há “um novo monstro para além de mim, precisamente porque é igual a mim, um monstro, mas também é diferente de mim, um monstro diferente de mim”. Sob um ponto de vista antitético, estamos na presença de duas faces de um mesmo rosto, da junção de duas cavernas numa só, cada vez mais profunda, enterrada nas trevas.

Por outro lado, a abstracção de Ashley, o esquecer-se de si para estar com Byrne, leva a crer que Byrne constituísse mesma uma nova realidade, isto é, que Byrne na realidade pudesse não existir. Será Byrne, tal como Tom, mais uma construção de uma realidade imaginada por Ashley? Afinal, “Nunca tinha pensado em mim mesmo como um monstro.” (*SNEN*, Pereira 96) afirma Byrne. A monstruosidade de Byrne teria sido inventada por Ashley? Será que Byrne realmente existe? Ou será que o movimento de saída da sua própria caverna é pura imaginação de Ashley, de novo circular, fantasticamente de retorno? Será que Ashley realmente nunca teria saído da sua caverna?... “A banalidade pode mostrar-nos que estamos vivos, pensou./ E ela estava viva. Não se cansava de repetir isso a si própria.” (*SNEN*, Pereira 96).

O segundo espaço da história, e veremos em pormenor no capítulo seguinte, ajuda-nos a perceber de que forma as personagens existem ou não na história. Tínhamos dito que o espaço nas histórias de Ana Teresa Pereira era dual e *Gull Cottage* é o segundo espaço da história. Também havíamos dito que a denominação do espaço ajudava à compreensão da identidade das personagens, que era plurissignificativo, e *Gull Cottage* é um bom exemplo disso mesmo, um lugar solitário, isolado, do tempo da existência de Tom:

“(…) depois ele [Tom] levou-a para Gull Cottage, disse-lhe que o nome da vivenda era outro mas que a chamava assim por causa de um filme, só anos mais tarde ela viu *The Ghost and Mrs. Muir* de Mankiewicz, e como na altura Tom já tinha morrido a referência tornou-se amarga, e irónica também. Gull Cottage parecia-se com uma ilustração de um dos seus livros de aventuras. Ficava mesmo no final de uma estrada cravada nas rochas, era uma casa velha, de tijolo vermelho, com uma torre num dos lados. Estava muito próxima do mar, e quando havia tempestades as ondas salpicavam as vidraças, tornavam quase impossível circular na estrada.” (SNEN, Pereira 30).

Gull Cottage faz parte da caverna pereiriana e aguardava agora o regresso do seu fantasma, Tom, mas desta feita, em carne e osso, Byrne:

“Falara-lhe da casa da praia, da torre da ilha deserta. Era a única pessoa a quem conseguia descrever aquele mundo à parte. Ed estivera lá algumas vezes, não ficara muito tempo. Era a casa dela e de Tom. Mas começava a pensar que gostaria de lá ir com Byrne, já era a altura de Gull Cottage voltar a ter um habitante de carne e osso.” (SNEN, Pereira 114-115)

Tom assume durante quase toda a narrativa o papel de fantasma, tal como o fantasma de Gull Cottage, Rex Harrison em *O fantasma e a senhora Muir*. Era Tom quem vagueava na penumbra dos corredores da casa de New Row, era a presença de Tom que Byrne tinha pressentido naquela casa, a presença de um Deus. E agora Tom revive, sendo que o maior exemplo deste ressuscitar é a possível ocupação de Gull Cottage por Byrne. De facto, o espaço Gull Cottage ilustra bem o longo percurso de Byrne, ele é a chave para percebermos o estado da personagem. Se recordarmos os espaços percorridos pelas duas personagens ao longo da história aperceber-nos-emos que são espaços comuns, mas que raramente se cruzam. Mesmo no início da história, Byrne e Ashley vivendo apaixonadamente uma relação, frequentavam espaços distintos da casa. Era só Ashley quem acedia ao estúdio de Tom. Contudo, com Gull Cottage assistimos finalmente à chegada de um espaço comum. Gull Cottage representa a

entrada e o reconhecimento último na “caverna” de Ashley, aquele que era sempre fora um local sagrado para Tom e Ashley. É ali que se encontram as rochas, as plantas, a ilha, às quais Tom fazia referência : “uma obra de arte pode revelar um outro plano de existência, mas tens de aprender a ver, como na ilha, como a água e os pássaros, as rochas e as flores que crescem nas rochas.” (*SNEN*, Pereira 33). Gull Cottage é um outro plano de existência, uma das tantas paredes que constitui a caverna de Tom, Ashley e Byrne.

No final da história, o leitor presume que Ashley morre, sonhando com o reencontro entre ela e Byrne que, por sua vez, significa também o reencontro com Tom. *Se nos encontrarmos de novo* é um dos mais belos romances de Ana Teresa Pereira, no qual tudo parece não ter existência real, Tom era irreal, e mesmo as outras personagens que parecem ser de carne e osso como Byrne, são pura realidade imaginada por Ashley.

E é de uma construção de uma realidade imaginada, do regresso a uma identidade, do que trata a novela *O verão selvagem dos teus olhos*. Aí o espaço volta a ser dual. Um dualismo essencial para percebermos a identidade das personagens protagonistas.

Londres volta a ser cenário de uma história, mas a caverna pereiriana é Manderley, espaço de Max de Winter do qual Rebecca se apropriou. Todavia, Rebecca é agora um fantasma e Manderley um espaço devoluto, este que continua a ser o mesmo lugar solitário de sempre, isolado, o típico espaço cavernoso das personagens pereirianas:

“Os espelhos vazios reflectem as salas e as jarras de flores. E depois, só depois, o vulto magro que caminha devagar, como se reconhecesse o terreno, uma e outra vez. E no entanto conheço também a casa, os cantos, as sombras, os móveis, os objectos, os livros. Os romances do século XIX. Os livros de poesia. E as estantes cheias de volumes encadernados que se encontravam aqui antes de mim, que eu folheei nos primeiros tempos, mas pareciam recusar-me, como se estivessem bem assim, fechados, adormecidos. Os livros têm uma existência própria mesmo quando ninguém os lê, ninguém os folheia, ninguém os cheira. E eu deixei-os continuar o seu sono, porque estavam no fundo da casa e não precisavam de mim.” (*OVSTO*, Pereira 12)

De facto, “A velha casa [de Rebecca] era o seu castelo, um castelo um pouco arruinado, (...)” (*OVSTO*, Pereira 17-18), que se parecia com Manderley, mas em ponto pequeno. Manderley é o “espaço” desta história, espaço de identificação das próprias personagens, mas que vai além das mesmas. Supera as próprias personagens que o habitam, pois é anterior às mesmas; tem muito pouco de construção ao nível do que as

personagens realizam nele, pois existe não só dentro mas fora da história. A dimensão de Manderley é avassaladora, capaz de absorver figurativamente a própria personagem, sem que tal facto signifique que espaço e personagem não se identifiquem entre si, ou que os seus destinos se cruzem, bem pelo contrário: “Às vezes acho que me limitei a reproduzir em escala maior, o que me encantava na casa onde nasci.” (*OVSTO*, Pereira 35). Se quisermos colocar a questão sob um ponto de vista ainda meramente alegórico, é como se colocássemos um quadro de pequenas dimensões de um autor contemporâneo diante do Coliseu de Roma. A visibilidade do quadro para os transeuntes será certamente menor em relação àquela do Coliseu, até porque o Coliseu é não só maior dimensionalmente mas também suporta uma existência de dezenas de séculos de História, porém tal facto não significa que o quadro não tenha uma identidade própria, ou porque não, que se relacione identificativamente com o espaço que o envolve, o Coliseu. Em *O verão selvagem dos teus olhos* acontece exactamente a mesma coisa, sendo que Rebecca é parte integrante desse mesmo espaço. Tínhamos dito que Rebecca talvez se tivesse casado com Max por causa de Manderley, “E serei a dona de Manderley.” (*OVSTO*, Pereira 54), mas na verdade, Rebecca amava também Max: “... pai, eu amo-o.” (*OVSTO*, Pereira 53).

E em *O verão selvagem dos teus olhos* voltamos a depararmo-nos com uma personagem feminina que ama, uma personagem para quem “O medo não fazia parte da sua natureza.” (*OVSTO*, Pereira 30), uma história de um amor falso, diabólico, sobretudo porque Max, “Ele não era como os outros. Não vais fazer dele o que quiseres.” (*OVSTO*, Pereira 57). O aviso do pai de Rebecca para que ela reflectisse bem quanto ao seu casamento é mais uma nota premonitória do final trágico que encerra esta história de amor e ódio. A mesma história que as paredes de Manderley esconderam e acolheram dos antepassados da família De Winter. As palavras de Rebecca marcavam um destino já conhecido por ela mesmo antes da história se ter iniciado: “E quando encontrares esse homem... / Saberei reconhecê-lo. / Sabes que eu lhe terei um ódio de morte.” (*OVSTO*, Pereira 33).

Contudo, o encontro com Max de Winter tinha produzido em Rebecca danos irreparáveis. Aquele não tinha sido um encontro normal, nem os anos que o sucederam. Rebecca bem podia imaginar “E eu a correr ao seu encontro, como se estes últimos anos não tivessem existido e fôssemos só um homem e uma mulher que gostam de quadros de El Greco e sonham com os lilases da sua infância.” (*OVSTO*, Pereira 27), mas o primeiro encontro tinha sido no Museu de Prado em Madrid, um terrível lugar de

reconhecimento. E Rebecca e Max não eram apenas dois amantes de El Greco, um marido e uma esposa, eles eram apenas uma personagem... os traços de um e outro complementavam-se formando um rosto monstruoso:

“Um monstro. Era o que via refletido nos olhos dele, um monstro, um demónio, porque ele olhava-a sem amor com uma mistura de ódio e de desprezo que ela nunca encontrara antes e de alguma forma a transformava por dentro. Como se tivesse de viver à altura daquele olhar” (*OVSTO*, Pereira 12)

Max era, de facto, o mesmo monstro que Rebecca. E, como havíamos afirmado anteriormente, a monstrosidade é a exclusão do outro, tal como o amor que é uma outra forma de exclusão, o amor como solidão; por isso, o vislumbre da imagem de Rebecca no espelho pressupunha que, e à semelhança do que acontecera em *Matar a imagem*, essa mesma imagem fosse eliminada para sempre, significava a morte de Rebecca.

Se em *O verão selvagem dos teus olhos* o leitor volta a deparar-se com os mesmos espaços da atmosfera londinense que encontrara nos livros anteriores da escritora funchalense, como *West End* ou *National Gallery*, e essa denominação de espaços é feita em menor escala para que Manderley assuma uma dimensão maior na história, também sentirá o bater do coração da caverna pereiriana e essa situa-se dentro de Manderley, o chalé de Rebecca:

“Ela [a segunda Mrs. de Winter] empurrou a porta, que se encontrava aberta como de costume. Olhou em volta, com atenção, como se quisesse compreender aquele lugar, o que restava daquele lugar, depois pousou o caderno de esboços numa cadeira.

Tirou um lenço do bolso da gabardina e limpou duas ou três miniaturas de barco, uma delas feita por mim, há muitos anos, na casa do meu pai. Quando está sozinha, ou se julga sozinha, os seus dedos não são desajeitados, pega nos objectos com o mesmo cuidado do que eu, com o mesmo afecto.

Depois começou a folhear os livros. Detinha-se na primeira página, onde estava escrito o meu nome. Disse-o baixinho, o que me causou uma sensação estranha.

Mais tarde começou a chover. A cabana ficou muito escura, e o som do mar pareceu ainda mais próximo. Ela sentou-se numa cadeira e eu encostei-me à janela.

Não sei quanto tempo se passou. Ela tinha o ar desprotegido de sempre, as mãos a rodearem os joelhos. Eu sentia a vontade de desenhar ou escrever plantas no vidro húmido. Um barco, o meu nome.” (*OVSTO*, Pereira 96)

O chalé é o espaço da identidade de Rebecca, “Eu sentia a vontade de desenhar ou escrever plantas no vidro húmido. Um barco, o meu nome.”, o lugar solitário da sua existência, onde Rebecca volta para se reconhecer. O chalé é a “caverna” por excelência, a cabana na qual o vislumbre entre as personagens tem lugar, é ali que

Rebecca nasce, morre e renasce. É no chalé que se dá o reconhecimento final, a lembrança, a memória perdida entre as personagens, o matar voluntário da sua própria imagem, isto é, o último encontro de Rebecca com Max e consequente morte da mesma:

“Vestiu umas calças cinzentas, velhas, e uma blusa de linho branco. Um sandálias rasas. Ficou algum tempo a olhar para o espelho, o seu rosto estava nitidamente mais magro, os olhos muito verdes, com olheiras, as pequenas rugas no canto da boca bem visíveis. Pensou que se parecia mais do que nunca com uma figura de El Greco, a divindade no rosto e no corpo. Puxou o cabelo para a nuca e prendeu-o com um gancho. (...)”

As noites sozinhas, na cabana, ouvindo o mar e a chuva. (...)

Alguém empurrou e ela voltou-se de repente. O marido estava no umbral.”  
(OVSTO, Pereira 114-115)

O momento em que Max entra no chalé de Rebecca, algo que antes nunca tinha acontecido (o momento em que imagem do quadro de El Greco está prestes de ser finalizada), é para o próprio Max o momento de vislumbre, o reflexo da sua imagem dentro da caverna, da identificação com o espaço:

“A mão dele, perto do bolso do casaco, fê-la pensar que trazia um revólver. A ideia divertiu-a. Depois de tantos anos, ele escolhera aquela noite para inventar uma cena, como se fossem um casal vulgar e não dois demónios que tinham feito um trato à beira de um precipício.

Ele sentou-se numa cadeira e olhou em volta, não à procura de alguém mas a observar o espaço, as coisas dela, os barcos, os livros, os mapas. Uma jarra com flores que começavam a murchar. Ela olhou também aqueles objectos que a comoviam, os móveis que escolhera, as cortinas que fizera. Eu Salomão, filho de David, rei de Israel, eu fiz tanques.” (OVSTO, Pereira 116)

As flores que começavam a murchar anunciam a aproximação da morte do “espírito de Manderley”, o falecimento de Rebecca. E aquele espaço, talvez o único realmente construído pela personagem, morrerá com ela. A imagem original da personagem é cancelada para sempre e resta apenas agora um rascunho, Max de Winter, um demónio que continuará a passear nas trevas de Manderley.

Assim, em *O verão selvagem dos teus olhos* voltamos a percorrer os mesmos espaços das outras histórias de Ana Teresa Pereira: a casa, o jardim, a biblioteca e, o mais importante de todos, aquele que definimos como a “caverna”, a viagem dentro da própria personagem. Esta é, sem dúvida, o espaço em que todas as histórias se desenrolam. E uma vez mais, a caverna volta a ser um lugar único, de acesso individual, quase reservado exclusivamente às personagens protagonistas, porque é ali que elas

descobrem quem realmente são: demónios solitários de difícil coexistência. A entrada na caverna representa a entrada no conhecimento, a fantasia como porta de entrada e de saída, e o atingir da identidade absoluta; porque o conhecimento é uma forma de identidade, da procura de si mesma, então essa será sempre uma viagem solitária dentro de cada personagem, que para conhecer terá de descer ao mais profundo de si, às trevas, de ver, de observar as sombras, de ver na escuridão. Sob um ponto de vista metafórico, a caverna está assim no interior da personagem e a personagem está no interior da caverna – a caverna de Rita em *Matar a imagem* situa-se dentro do seu próprio sonho, é entrevista oniricamente no interior da personagem, como se o mundo inteligível/invisível ou o acesso ao mesmo estivesse dentro da personagem, isto é, dentro de cada um de nós:

“E cada um de nós é um mundo inteligível; com as partes inferiores da alma estamos em contacto com este mundo, e com aquelas superiores que estão no universo estamos em contacto com o mundo inteligível e é por causa dessa parte inteligível que nos aguentamos lá no alto.”<sup>48</sup> (Plotino, III 4, 3)

Só quando a personagem usar realmente as parte superiores da sua alma, quando conseguir ver finalmente na escuridão, então nesse momento, a caverna fechar-se-á para sempre.

---

<sup>48</sup> Plotino, *Enneadi*, (Livro III), 3ª Edição, Bompiani, Milano, 2004, p.405. Da tradução original do grego para italiano: “E ciascuno di noi è un mondo intelligibile; con le parti inferiori dell’anima siamo in contatto con questo mondo, e con quelle superiori che sono nell’universo siamo a contatto con col mondo intelligibile e proprio per questa parte intelligibile noi rimaniamo in alto;” (Enneadi, III 4, 3).

### 3. O monstro do monstro: o centro da identidade e e da solidão

O ‘espaço’, como vimos, pode também ser psicológico e, por isso, sendo descrito pela personagem, pode conter funções de caracterização da mesma, marcas da identidade desta. Nesse sentido, achamos essencial neste contexto voltar às questões da identidade e da solidão e esse nosso regresso pressupõe uma reflexão sobre a representação da personagem, em Ana Teresa Pereira, como um ‘monstro’.

E, de facto, a ideia de monstro parece estar intimamente relacionada com a identidade e a solidão das personagens. As personagens protagonistas das histórias da autora madeirense vêem-se ou são vistas pelas restantes personagens como monstros. E esta ideia de monstruosidade é construída como um vórtice, no qual medo, ontológico ou antropológico, e violência têm uma relação directa para o bom funcionamento do mesmo. Não se trata aqui de uma dialéctica de causa e efeito, mas praticamente só de causa, como motores do vórtice. Antes de mais, é preciso contudo definir o que é o “monstro”. A beleza física das personagens pereirianas contrasta com a ideia de monstruosidade à qual estão subjacentes. No conto *O mundo sem fim das tuas noites*, através da protagonista feminina da história, uma escritora, podemos sintetizar, em parte, as descrições físicas de quase todas as personagens das histórias pereirianas:

“Ela cheirava a limão. Comprara o perfume alguns dias antes, comprara também um gel de banho, com o qual lavava o cabelo e o corpo de manhã cedo. Cheirava a limão, era alta e esbelta, o cabelo castanho comprido, revoltado, os olhos grandes de mais. Era assim que descrevia as mulheres dos seus livros, altas, magras, de cabelos castanhos e olhos grandes de mais. E gostava de escolher o perfume delas, os brincos, por vezes uma velha pulseira de prata, um anel.

Os homens dos seus livros. Também eram altos e magros, eram muito antigos, os rostos marcados pelos séculos, tinham qualquer coisa de monstros, qualquer coisa de santos. E pareciam-se com actores de cinema.”<sup>49</sup> (Pereira 95)

Se a beleza sacra e antiga das personagens contrasta parcialmente com a ideia descritiva de “monstro” como explicar então a própria monstruosidade em Ana Teresa Pereira? O que é o “monstro”? Rui Magalhães estabelece uma relação entre o duplo e a ideia de monstruosidade, afirmando que “A monstruosidade consiste na exclusão do outro, exclusão dupla, do outro em relação ao um e do um em relação ao seu duplo que

---

<sup>49</sup> Ana Teresa Pereira, *O mundo sem fim das tuas noites* in “Telhados de vidro”, n.º4, Maio 2005, pp.95-101.

se liga ao outro para que ele o enuncie a si mesmo.” (Magalhães 74). De facto, nas palavras de Rui Magalhães o “monstro” carrega simbolicamente a perspectiva do mal, a ideia de exclusão mútua entre as personagens, ideia essa que deve ser limitada apenas à primeira fase literária da autora e que passamos a denominá-la de *ciclo das trevas*, período literário iniciado com *Matar a imagem* e encerrado com *As rosas mortas*. Esta denominação tem não só razão de ser naquela *viagem iniciática* que teve origem em *Matar a imagem*, um passo profundo nas trevas, na perspectiva singular aí iniciada sobre as diferentes temáticas por nós agora analisadas, mas também por corresponder, do ponto de vista narrativo, ao período mais nublado, denso, ambíguo, negro e de precoce descoberta que nós leitores vislumbramos em Ana Teresa Pereira. Só neste período é que, por exemplo, a discussão sobre o *género* dos textos da autora – fantástico ou policial – faz realmente sentido. A ideia de “monstro” como a malévola exclusão do outro e de mim mesmo de que nos fala Magalhães é complementada, ainda segundo este estudioso, por uma outra dimensão “paralela ao monstro que é o diabólico. O diabólico é, de certa forma, a antecipação da monstruosidade no tempo que é ainda da espera ou da demanda.” (Magalhães 75) acrescentando que “O outro que surge possui sempre um rosto muito belo e desumano. É o reflexo do eu enquanto irrealidade, igualmente definido como belo. A passagem a monstro decorre da entrada na realidade.” (Magalhães 75:76). Simplificando esta explicação de Rui Magalhães, ‘irrealidade’ poderia reportar-se conceptualmente ao ‘mundo invisível’ ou ‘inteligível’ de Platão, e que nós optámos por restringir estes conceitos à ideia de ‘mundo privado’ da personagem, por sua vez, oposta e concomitante àquela de mundo convencional que faz parte do mundo sensível, e esta “entrada na realidade” corresponderia à ascensão platónica ao ‘mundo inteligível’, ao Bem, à realidade em si.

Todavia, a identidade e a solidão do “monstro” para Rui Magalhães pressupõe por parte da personagem ou do duplo uma transformação, uma transfiguração, pois “A história de relação entre dois é marcada por mutações, normalmente graduais, de que o outro só, aos poucos, se vai apercebendo, através de sintomas, de que o principal é a estranheza;” (Magalhães 73). Corroboramos esta ideia se tivermos em conta sobretudo o primeiro período literário da autora e a primeira metade do segundo: aí a monstruosidade é sem dúvida uma construção que pressupõe uma transformação – “Mas ele mudara. Isso não era imaginação sua.” (Pereira 79) apercebera-se Rita sobre David em *Matar a Imagem* ou “Miguel parecia mais absorto do que nunca, inquieto, levava alguma fruta para o escritório de manhã e não descia para comer, estava mais

magro, os olhos enormes e perdidos, mais distante.” (Pereira 81:82) queixara-se Marisa em *A linguagem dos pássaros*. Porém, se a monstrosidade adquire provavelmente o valor de *construção* ao longo das narrativas, e em concreto nestes períodos literários da autora funchalense, há uma possibilidade de leitura diversa deixada em aberto pelo conto “Os monstros”, que como nota ainda Magalhães aí “(...) a monstrosidade é indiciada desde o início. (Magalhães 74) De facto, Maria João Simões refere que “nas histórias de Ana Teresa Pereira o inexplicável é a monstrosidade sempre minando o homem, pois a estranha presença do monstro encontra-se entranhada no próprio figurar das personagens.” (Simões 78), sublinhando ainda mais o conceito na literatura de *monstrosidade como representação*, colocando definitivamente a questão na esfera da Moral e do Mal. “Se os filósofos e teólogos falham a tentar a representar o mal, então escritores talvez sejam capazes de tornar o indizível visível.”<sup>50</sup> (Jeha 18) parece concordar Julio Jeha com Maria João Simões no seu artigo *Monstros como metáfora do mal*. Esta metáfora foi o artifício literário encontrado pela autora funchalense para questionar ontologicamente o mundo. E independentemente de o monstro ser uma construção, de consistir ou não na exclusão mútua das personagens, de representar o inexplicável, ou de ser uma metáfora de “Mal”, cabe-nos explicar de a origem dessa construção, e não apenas o mecanismo ou significação em que se alicerça ou comporta, pois tal é necessária para traçarmos a identidade das personagens pereirianas, descodificarmos o mundo solitário em que vivem, e desvelarmos a questionação ontológica do mundo proposta por Ana Teresa Pereira. Para tal, é obrigatório num primeiro momento estabelecermos pontos de vista comuns ou discordar com o que foi até então dito e, só depois, determinar a origem de uma identidade monstruosa nas histórias pereirianas.

Deste modo, concordamos com o pressuposto de que, tendo em conta a descrição física da personagem, a palavra ‘monstro’ tem um sentido semântico e metafórico contrastante com essa mesma descrição, isto é, a personagem não é monstruosa sob o ponto de vista físico, mas psicológico e moral. Se monstro tem um valor moral então esse deve ser commumente conotado com o “Mal” ou como diz Rui Magalhães com o “diabólico”, e para tal, claro está, será necessária uma definição de Mal. Por outro lado, se “monstro” é uma construção do mal que pressupõe uma transformação da personagem, e estamos a falar de uma construção narrativa ou

---

<sup>50</sup> Julio Jeha, “Monstros como metáfora do mal”, *Monstros e monstrosidades na literatura*. Belo Horizonte: Edições UFMG, 2007, 9-31

representacional, esse mal é, nas palavras de Maria João Simões, algo de inexplicável. Mas para haver uma transformação tal processo implica que a personagem protagonista não fosse inicialmente um monstro ou primitivamente malévola. Admitamos assim que as personagens de Ana Teresa Pereira sejam boas e que numa fase posterior da narrativa se revelem monstruosas ou malévolas e que essa transformação seja assente num processo de exclusão. Porém, como explicar então a violência e o medo – “Despertara-lhe interesse, talvez por ser tão belo, e por aquela estranha mistura desejo e agressividade que sentira nele em relação a ela.” (MI, Pereira 14) - que circundam as personagens mesmo antes de estas se revelarem verdadeiros monstros? A resposta talvez tenha origem no facto de a transformação da personagem ou ‘a passagem a monstro’ de que nos fala Rui Magalhães seja ilusória e aparente, isto é, que a monstruosidade e a maldade sejam algo inerentes à própria personagem. A inexplicabilidade da maldade da personagem só pode ser colocada em relação à própria, da própria para com a própria, e não fora da mesma, pois aí terá um outro motivo para ser explicada. Se num primeiro momento tínhamos admitido que a ‘monstruosidade como construção’ poderia fazer algum sentido, então as dúvidas ficam dissipadas no último período literário da autora e tal explicação deixa de ser válida. A possibilidade das personagens protagonistas “nascerem” malévolas e monstruosas já tinha sido deixada em aberta no conto *Os monstros*, mas é em *Se nos encontrarmos de novo* e n’ *O verão selvagem dos teus olhos* que essa possibilidade é mais visível. Na verdade, a transformação que ocorria nas narrativas dos períodos literários precedentes poderá ser interpretada como a revelação de uma monstruosidade em graus extremos, ou seja, de uma monstruosidade maior do que a personagem inicialmente pressupunha, vislumbrada no outro, no duplo. Se num mundo visível ou sensível essa personagem aparentava ser monstruosa, violenta, malévola, então no mundo inteligível essa monstruosidade é assustadora e incalculavelmente maior daquela que aparentava ser, deformação real que a personagem nunca esperava de conhecer na sua totalidade. Esta ideia pode ser comprovada pelas palavras de Rose em *Se nos encontrarmos de novo*, primeiro em relação a Ashley, a monstruosidade real e inteligível e, depois, em relação a Byrne, àquela monstruosidade que deveria ser a aparente, a menos visível, e por isso em menor grau de medida:

“Tu já tinhas estado naquela casa.  
Com o meu pai. Ele conhece a casa e Ashley melhor do que eu.  
Como é ela?”

Os olhos de Rose ficaram mais escuros.  
Sempre achei que era um monstro.” (SNEN, Pereira 39)

“No princípio pensava que me tinhas amor, mas agora acho, que tu és como Ashley, não conheces o amor. Meu Deus, vocês são tão parecidos.  
Nunca tinha pensado em mim como um monstro.”  
Mas tinha. Muitas vezes. (SNEN, Pereira 96)

A descoberta de Byrne como um verdadeiro monstro corresponde à descoberta de si mesmo, da sua identidade, de uma monstruosidade que parecia estar escondida e que agora é infinitamente maior. Essa monstruosidade só é baseada no amor, e o único amor possível nas histórias de Ana Teresa Pereira é o amor pelo eu, um amor egocêntrico, precisamente porque entre o eu e o outro, entre a personagem e o duplo, a monstruosidade e a maldade apenas diferem no grau em que são entrevistas ou vislumbradas. O amor pelo ‘outro’ só é possível porque o ‘outro’ é monstro como o ‘eu’. Esse amor egocêntrico é a exaltação pela unidade identitária. Na verdade, note-se no excerto transcrito que a monstruosidade de Byrne, verificada somente agora pelas palavras de Rose, tinha estado afinal sempre presente nele. Byrne (re)incarna, tal como Ashley, o “monstro” e o “mau”. Byrne é infinita e inerentemente mau, mesmo que não se tenha apercebido antes dessa sua maldade; uma maldade que, usando a feliz expressão de Maria João Simões, se encontra “entranhada no próprio figurar das personagens”.

É nesta configuração que nos são apresentadas as personagens protagonistas de *O verão selvagem dos teus olhos*. Neste romance, Rebecca apresenta-se-nos definitivamente como uma personagem monstruosamente acabada, que não precisa de ser modelada ao longo da história, não precisa verdadeiramente de incorrer num determinado percurso ou transfiguração, ela é o ‘monstro em si’, um produto no seu estado final e é nestas vestes que inicia a história. Ao contrário do que vinha acontecendo noutras histórias de Ana Teresa Pereira, Rebecca incarna uma mulher sem medo, “Na verdade, quase nada a assustava. O medo não fazia parte da sua natureza.” (OVSTO, Pereira 30) e, por isso, é com alguma naturalidade que o acto de amar será sempre um reconhecimento do ódio que sente por si – “E quando encontrares esse homem... /Saberei reconhecê-lo. /Sabes que eu lhe terei um ódio de morte.” (OVSTO, Pereira 33) confessa Rebecca ao seu pai. É a própria Rebecca que, mesmo antes de se dar o segundo e crucial encontro com Max de Winter para o desenrolar da história amorosa, se define como um “anjo caído”:

“Eu sempre me senti uma estranha, como um anjo caído que não sabe bem onde está, nem qual é a sua natureza; ele é muito diferente dos que se movem à sua volta, e tem de fazer um esforço para passar despercebido. Uma questão de auto-defesa.

E já na altura me tranquilizava a minha imagem no espelho, (...)” (*OVSTO*, Pereira 25)

A monstrosidade de Rebecca é irremediável e aceite pela própria, uma natureza que lhe é estranha, um anjo caído “diferente dos que se movem à sua volta”. Sob um ponto de vista antitético, a monstrosidade de Rebecca marca, desde logo, um distanciamento em relação ao mundo convencional, ela “tem de fazer um esforço para passar despercebido”, pois “Sempre senti uma perplexidade diante do mundo, das pessoas. Eu sempre amei, ferozmente, os animais e as plantas. Os meus cães, os meus cavalos, e o meu jardim. Mas acho que, exceptuando o meu pai, nunca gostei muito de pessoas.” (*OVSTO*, Pereira 25); por outro lado, e como veremos mais adiante, essa monstrosidade é a forma de elevar um mundo convencional já de si monstruoso – mas nos termos monstruoso por ser convencional – à condição de monstrosidade absoluta. A condição humana é essencialmente má, como se o deus das personagens de Ana Teresa Pereira fosse, no mundo inteligível, uma divindade sagrada dionisíaca, geradora de demónios, pulverizando no mundo visível elementos perfeitos de uma natureza bucólica - as pedras, as plantas (...) - que atenuariam paradoxalmente essa maldade.

A misantropia àquele que denominamos de mundo convencional por parte da personagem protagonista do romance, Rebecca, é bem visível na superioridade e indiferença que exerce sobre a segunda mulher de Max, Mrs. de Winter. Se Rebecca é uma mulher sem medo, com uma imagem que sempre a tranquilizara no espelho, já a segunda Mrs. de Winter, ser proveniente do mundo convencional, “(...) vagueia pela casa como Alice no outro lado do espelho, encantada e cheia de medo” (*OVSTO*, Pereira 47). Neste romance, a segunda Mrs. de Winter não é, ao contrário do que acontece no romance maurieriano *Rebecca*, a narradora por excelência, mas é a Rebecca quem cabe esse papel. Cabe à segunda Mrs. de Winter iniciar um percurso em Manderley, sendo que Rebecca é uma personagem ‘acabada’.

Paralela a esta oposição de papéis entre as personagens, balizamento entre mundo privado e mundo convencional, há em *O verão selvagem dos teus olhos* uma ideia de grandeza entre as personagens. Tínhamos dito que a personagem principal – neste caso Rebeca – vislumbrava no seu duplo, Max, a sua identidade. São ambos

monstros e aquilo que Rebecca vislumbra é apenas uma pequena parte dela mesma. Todavia, subjacente a este mecanismo existe um conceito de medida ou de monstruosidade mensurável entre uma e outra personagem. Quando vislumbrada torna-se numa monstruosidade aparentemente maior do que aquela que se pensava possuir, isto é, a monstruosidade do outro é superior do à do eu, quase uma monstruosidade a roçar o absoluto:

“És um monstro.

Um monstro. E era o que via reflectido nos olhos dele, um monstro, um demónio, porque ele olhava-a sem amor, com uma mistura de ódio e desprezo que ela nunca encontrara antes e que de alguma forma a transformava por dentro. Como se tivesse de viver à altura daquele olhar.” (*OVSTO*, Pereira 68)

De viver à altura daquele olhar. À altura. Esta ideia de grandeza presente em toda a narração (mesmo na definição de espaço como havíamos dito pode ser visível esta ideia, “Às vezes acho que me limitei a reproduzir, numa escala maior, o que me encantava na casa onde nasci”<sup>51</sup> afirma Rebecca), de uma personagem superior ou inferior à outra, metáfora de um ser terreno quase absoluto, faz lembrar-nos aquela máxima nietzschiana de que “Não se odeia quando pouco se preza, odeia-se só o que está à nossa altura ou é superior a nós.” (173, Nietzsche 89)<sup>52</sup>. Um ser terreno quase absoluto que é uma pequena cópia de um Ser Absoluto não-terreno, uma divindade demoníaca que se reflecte dispersamente em outros seres. E Max de Winter é um ser monstruosamente superior, provavelmente originário ou espelho de um mundo não terreno. E nesta concepção de grandeza, o facto de estarmos na presença de personagens que personificam seres solitários, possivelmente as mais solitárias personagens de toda a História da Literatura Portuguesa, é condição essencial e indissociável para que essa grandeza seja atingida, para que essa monstruosidade seja sublime. Se nos primeiros dois períodos literários de Ana Teresa Pereira o monstro era uma construção que pressupunha um determinado ‘percurso’ da personagem protagonista, esse mesmo processo que parecia ser de construção surge diluído neste terceiro e último período literário: o monstro é um produto final e não algo a ser produzido, um percurso da personagem reduzido. Na verdade, na maioria dos romances, novelas e contos até então escritos imperava entre as personagens uma lógica da sedução, algo que explica e valida

---

<sup>51</sup> Ana Teresa Pereira, *O verão selvagem dos teus olhos*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2008, p. 35

<sup>52</sup> Frederico Nietzsche, *Para além de bem e mal: prelúdio a uma filosofia de futuro*, 8ª edição, Guimarães Editores, Lisboa, 2004, p. 89 (173).

a teoria precedente de transformação e/ou transfiguração - ‘a passagem’ da personagem a ‘monstro’ – de que falava Rui Magalhães. O ‘outro’ quase sempre seduzia o ‘eu’ (e vice-versa) para um determinado percurso, arrastava-o para uma determinada meta, com o objectivo de descobrir quem realmente era, o desvelar de uma identidade e conhecimento sombrios. O seguinte interlúdio de Nietzsche podia bem sintetizar essa lógica que predominou nos dois primeiros ciclos literários da autora funchalense, cujo último exemplo é *Intimações de morte*: “Quem luta com monstros deve velar por que, ao fazê-lo, não se transforme também em monstro. E se tu olhares, durante muito tempo, para um abismo, o abismo olha para ti.” (146, Nietzsche 87). O romance *As rosas mortas* é talvez a obra pereiriana que melhor demonstra esta lógica de sedução que ocorre entre as personagens, uma sedução para o abismo. A história de *As rosas mortas* resume-se a um acto de vingança levado a cabo pela personagem feminina, Marisa, em relação a Miguel, um psicólogo que, alegadamente com as suas terapias, teria provocado a morte de Paulo, ex-amante de Marisa. Mas tal como Paulo, Miguel fora apenas seduzido por Marisa, de forma demoníaca, à sua própria aniquilação enquanto Ser. Miguel acreditava ser um monstro como Marisa e a sua salvação é igualmente irremediável como já havia acontecido com Paulo.

“Era preciso estilhaçar aquele pequeno mundo, fazer Miguel experimentar o outro lado das coisas, conseguir que ele sentisse, nem que fosse por um minuto, como Paulo se sentira.” (RM, Pereira 180)

Contudo, por que razão as personagens são monstruosas ou se assumem como monstros divinos? E qual a origem dessa mesma monstruosidade? Se a primeira pergunta encontra uma resposta bastante simples nas palavras de Maria João Simões, a segunda necessita de um esclarecimento mais alargado, sendo para tal necessário recorrer àquele segundo *corpus* que tínhamos proposto analisar. Assim, de acordo com aquela estudiosa, a monstruosidade só pode ser explicada pois “nas narrativas de Ana Teresa Pereira perpassa um sentimento pessimista de que o monstro existe na ‘persona’, sendo impossível vencer o seu carácter asfíxiante e invasivo, não havendo esperança de anular o seu poder sobre o homem.” (Simões 78:79) Complementando esta significação, diríamos que a monstruosidade transmite a ideia de que o homem é um ser mau por natureza e, portanto, a autora crê num pessimismo quase absoluto que aumentará pela passagem do tempo, mas também essa mesma monstruosidade é, sob um ponto de vista antagónico, uma forma de demarcação e de anulação do denominado mundo

convencional. O homem como monstro ou mau na sua essência é algo refutado pelo que é convencionalmente admitido. Um ser solitário ou a solidão é algo que a sociedade civil tenta combater e não incluir como uma outra válida forma de existência. É precisamente esse mundo convencional que não tem qualquer interesse para a autora funchalense e de que certa forma pretende anular. Se o que é convencional é ser-se bom então o oposto e o anti-bom é o mau. Daí a monstruosidade das personagens Ana Teresa Pereira: num primeiro momento, demarcam-se pela monstruosidade do que é considerado o mundo moral e convencionalmente bom, mas depois usam-na para o anular. Não lhes interessa uma moral e não percebem porque são monstros, sem que isso condicione ou os limite nos papéis que representam ao longo da história. O mundo real, “a realidade em si”, será muito mais monstruoso daquele que transparece no mundo privado da própria personagem, transformada entretanto num monstro em termos absolutos. Um monstro perene.

Neste sentido, urge exemplificar como esta monstruosidade é perpetuada por Ana Teresa Pereira fora e dentro das suas narrativas. E o tratamento da categoria narrativa *tempo* talvez seja a mais elucidativa para percebermos esta perenidade do monstro ao longo das histórias pereirianas. Na verdade, dissemos que o leitor, quando lê Ana Teresa Pereira, parece deparar-se quase sempre com a mesma história, precisamente porque essa história se assemelha a uma outra precedente que, por sua vez, já se assemelhava a tantas outras precedentes. Porém, isto é uma simples ilusão criada pela repetição de descrições espaciais, de nomes comuns de personagens, do semelhante e lento fluir do tempo, que perpassa de história para história. Uma repetição e circularidade que conferem uma certa imutabilidade à história, verificada apenas dentro da própria história ao nível da personagem e da sua perenidade como monstro. Sobre o tempo, Rosélia Fonseca esclarece: “A reescrita e a recriação acontecem num tempo que não é real, o “não tempo”, que é o Instante. Esse tempo ilude-se entre analepse e circularidade, adquirindo um carácter de imutabilidade.” (Fonseca 149). Esta definição carece, do ponto de vista formal, de alguma clareza e consideramo-la contraditória, pois o “Instante” é sempre ‘tempo’ e, por isso, oposto à ideia de “não tempo”. Por outro lado, as palavras-chave de tal definição são circularidade e imutabilidade, já muito antes tratadas por Anabela Sardo, que se havia apropriado das expressões pereirianas ‘desde sempre’ e ‘para sempre’ para discorrer sobre a categoria

narrativa *tempo* em Ana Teresa Pereira no terceiro capítulo da sua dissertação de mestrado.<sup>53</sup>

O tempo apresenta-se-nos em Ana Teresa Pereira como infinito, imutável, ao qual corresponde a monstruosidade imortal da personagem ou personagens que perpassa de livro para livro. Assim, pelo menos, parece ser o intuito da Ana Teresa Pereira que, pela voz do narrador, numa espécie de mito, em “A noite mais escura da alma”, quer conferir um carácter e uma alma imortais às suas personagens, aos seus monstros:

“Contara-lhe a história de um gato cinzento de que ambos gostavam muito. Morrerá numa tarde de Inverno enquanto no alpendre uma gata tinha filhotes... e nascera de novo. Daí a algumas semanas já os seguia para todo o lado, como antes.

A jovem sorria com incredulidade.

– Acreditas nisso?

– Nós sabíamos que era o mesmo gato.

Ela suspirou.

– Não percebo como.

– Tem a ver com a intimidade... com a natureza, com a ideia dos animais. Era o mesmo gato que estava ali, o mesmo ser, não era só o corpo que era igual mas...

– A alma?

– Se quiseres usar essa palavra.

A jovem olhou intensamente para o homem sentado ao seu lado no banco de pedra.”  
(*NMEA*, Pereira 129)

Uma vez mais, parece-nos ler em Ana Teresa Pereira resquícios de Platão, em concreto, da sua crença na transmigração e imortalidade da alma.

---

<sup>53</sup> O terceiro capítulo de *A temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira* de Anabela Sardo é dedicado às categorias narrativas de espaço e tempo. O terceiro ponto desse mesmo capítulo intitula-se “O tempo na obra de Ana Teresa Pereira: desde sempre e para sempre”. Aí, Sardo defende que “Em Ana Teresa Pereira, estamos mais próximas dessa concepção antiga do tempo, dessa vivência primitiva e mitológica. Só com esse tempo se pode voltar às origens, à unidade, a um estado esquecido onde se cultiva o mito e o ritual da iniciação, como instrumentos para recuperar e compreender os arquétipos do mundo” (Sardo 147), isto é, o tempo é irremediavelmente circular e quase-imutável em Ana Teresa Pereira e a vivência do tempo entre as personagens é, por si só, a vivência de um tempo já vivido, de uma aprendizagem já apreendida e que, no momento em que a história se desenrola, não passa de uma longa recordação. Daí também a referência ao tempo como meio de regresso às origens sob a forma de alegoria, mito ou ritual, como acontecia na Antiguidade Clássica, mormente com Platão. As expressões “desde sempre” e para “sempre” demonstram bem essa ideia de imutabilidade e circularidade temporais e haviam sido já notadas por Rui Magalhães em *As faces do centro*, aquando da publicação de *O rosto de Deus*: “para sempre e desde sempre são os limites, dir-se-ia ontológicos em que decorrem ou vão decorrendo os múltiplos percursos de aproximação, de absorção, de reconhecimento e de mistério que constituem a matéria deste livro.” (Magalhães 306). Contudo, as expressões são tipicamente pereirianas e aparecem desde o primeiro livro da autora, podendo ser identificadas em outros, como por exemplo, em *A noite mais escura da alma*, no conto homónimo: “Talvez tenhamos aqui desde sempre, pensou. Um homem e uma aranha num quarto.” (*NMEA*, Pereira 113); “Ela fechou os olhos, sentindo o calor do corpo dele através do casaco leve. / - Para sempre, para sempre, para sempre – murmurou.” (*NMEA*, Pereira 128).

“Consequentemente, também neste ponto estamos de acordo: os seres vivos procedem dos mortos, tal como os mortos procedem dos vivos. E se assim é, quer-me parecer que os dados que temos são suficientes para concluir que, por força, as almas dos mortos subsistem algures, donde precisamente voltam para renascer.”<sup>54</sup> (Platão 72a)

Em paralelo, subjacente à ideia de uma alma imortal, reside a teoria defendida por Platão da ‘anamnese’ ou da ‘reminiscência’, isto é, tudo o que a alma apreende no mundo visível ou sensível é apenas uma recordação do que viu no mundo inteligível:

“ – O que aliás, Sócrates – atalhou Cebes – está bem de acordo com essa conhecida teoria – se é de facto verdadeira – que trazes constantemente à baila, ou seja, que o aprender é senão um recordar; segundo ela, é indispensável que tenhamos adquirido, em tempo anterior ao nosso nascimento, os conhecimentos que actualmente recordamos. Ora tal não seria possível se a nossa alma não existisse algures, antes de incarnar nesta forma humana.<sup>55</sup> De modo que, até sob este prisma, dá ideia que a alma é algo de imortal.”<sup>56</sup> (Platão 72e-73a)

É sobre esta teoria da reminiscência, de um conhecimento apreendido anterior ao ‘nosso’ nascimento, que Ana Teresa Pereira parece discorrer no conto “A rainha dos infernos”, em *O rosto de Deus*:

“E depois, quando fizemos amor, foi como voltar a um dos seus quadros, o espaço fechou-se, estávamos num mundo escuro e vagamente aquático onde não havia mais ninguém.

Foi assim enquanto ele passava as mãos no meu corpo, sentindo cada pedacinho de pele, fazendo-me sentir cada pedacinho de pele, sentindo cada pedacinho da minha alma, e mais fundo que a alma...

Uma parte de mim anterior ao pensamento, a qualquer forma de consciência, o calor do sangue, o desejo insaciável de fusão.

Primeiro o reconhecimento, a lembrança.

E depois a dissolução.

---

<sup>54</sup> Apesar de a teoria da imortalidade da alma estar também presente em outros diálogos platónicos, como *A república*, *Fedro* e *Górgias*, optámos por transcrever excertos do diálogo que, desde a Antiguidade, tem sido considerado o mais genuinamente representativo do pensamento platónico no que respeita à imortalidade da alma, *Fédon*. Platão, *Fédon*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Minerva, Coimbra, 2004, 72A (p. 64).

<sup>55</sup> Neste excerto, pela voz do pitagórico Cebes, a alma poderá incarnar na forma humana, sendo que o exemplo dado por Ana Teresa Pereira para ilustrar a imortalidade da alma é o de um gato. Porém, um exemplo não invalida o outro, pois segundo Platão a alma estaria presa às “cadeias de um corpo”, de uma forma, podendo esta ser humana ou animal, consoante o comportamento e atitude da mesma alma no mundo visível. Para mais sobre este assunto, vide *Fédon*, 81A-83D.

<sup>56</sup> Platão, *Fédon*, 72E-73A.

Como depois a morte.” (RD, Pereira 40:41)

A alma das personagens de Ana Teresa Pereira é solitariamente monstruosa e imortal, dentro e fora das histórias, pois passa de personagem para personagem e de história para história. Há, por isso, uma certa imutabilidade e unidade relacionada com a circularidade narrativa. “Um lugar imutável, no centro do mundo.” (NMEA; Pereira 112). Em “A rainha dos infernos”, a relação sexual entre Tom e a sua filha provoca nela um “reconhecimento”, uma “lembrança”, como que, ainda mesmo sem saber que Tom seria seu pai, se recordasse de Tom como pai, o ser em que devia fundir-se. O monstro do monstro.

A ideia de fusão em Ana Teresa Pereira, a procura da unidade, é também claramente platónica sendo que, Rui Magalhães em *As faces do centro* e, posteriormente, Anabela Sardo na sua dissertação de mestrado, tinham estabelecido uma ligação entre o desejo de fusão com a temática do amor das histórias pereirianas. Em “A rainha dos infernos” o desejo de fusão é bem visível, mas é em “O rosto de Deus”, a história entre Paulo, Pat, Maria e Tom, que esse se torna mais evidente. Sobre esta ideia, Anabela Sardo esclarece:

“Nos livros de Ana Teresa Pereira, o mundo invisível tem tanta consistência como o mundo real, visível. Tudo está ligado e nada acontece por acaso. Daí a importância do destino. As personagens procuram obsessivamente o retorno à indistinção, o retorno a um estado primordial liberto de contingências de qualquer ordem, o retorno à unidade.

Na questão do amor, encontram-se reminiscências de Platão que, no *Banquete*, para além de lembrar o mito do andrógino (ou seja, um género indistinto que continha os outros dois, ao mesmo tempo macho e fêmea, nessa época longínqua onde se implantou o amor entre os homens), procura definir este sentimento como aquele que permite

“restabelecer o nosso estado original e procura fazer de dois um só, curando assim a natureza humana. (...)”

Não passa pela cabeça de ninguém que seja meramente a união dos sentidos a causa do seu afã e do prazer que sentem em estar juntos; visivelmente, é a alma de cada um que aspira a algo mais, algo que ela não sabe exprimir mas que adivinha e deixa discretamente insinuar-se...”<sup>57</sup> (...)

Tornar-se uno é o objectivo primordial das personagens, tal é o seu anseio desde sempre.” (Sardo 117:118)

---

<sup>57</sup> A parte transcrita em itálico é da responsabilidade da própria Anabela Sardo e provém do diálogo platónico *O banquete*; Platão, *O banquete*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 54:55.

É pela fusão no Uno que as personagens conhecem a verdadeira identidade delas, que conseguem sair da caverna platónica e entender a realidade das coisas, a sagrada manifestação dessa realidade num mundo terreno:

“Ele dissera-me que não se tratava mais de revelação, de visões, mas de desvelamento... E eu não entendia (não entendia aquelas frases): tornar a escuridão visível, fundir a vida com a morte). Mas pressentia que o importante era o encantamento, ver, sentir, sem tentar perceber.

Aprendera com ele, sem que mo dissesse, que tudo era sagrado. Levantar-me de manhã e ver o dia, beber o café ou o vinho, comer o pão e a fruta, ouvir a música dos sinos de vento, pintar, tocar-lhe... cada gesto é uma oração, faz parte do sagrado.” (RD, Pereira 48)

Convém lembrar que a unidade que Rui Magalhães e Anabela Sardo dizem existir na segunda narrativa de *O rosto de Deus* é parcialmente aparente. Não contestamos a teoria que serve de base a esta ideia, até porque as palavras “centro”, “fusão”, “unidade”<sup>58</sup> emergem em *O rosto de Deus* e o título do artigo de Rui Magalhães sobre a mesma – “As faces do centro” – é extremamente feliz, mas a amplitude desta teoria: Paulo não faz parte do *centro* nem deseja fundir-se com as outras personagens. O interesse de Paulo pelas gémeas é, sobretudo, sexual e, por Tom, literário. “Unidade aparente” pois tal se circunscreve às personagens Tom, Pat e Marisa, mas que se poderá transformar em totalidade quando o mundo de Tom se sobrepuser àquele de Paulo, com a possível morte deste último provocado pelas gémeas. Se há realmente uma unidade asfixiante entre dois mundos, não é por estes serem irremediavelmente opostos, mas deve-se ao facto de um imperar sobre o outro, da dissolução de um destes. Tal não impede que o leitor possa contestar se este ‘centro’ seja imaginação da gémeas ou de Tom, que a morte de Paulo tenha verdadeiramente acontecido, pois a perspectiva narrativa é limitada pela exclusiva narração de Paulo.

Por outro lado, a provável dissolução do mundo de Paulo, recordamos que este era a personagem representativa do mundo convencional, provocada pela supremacia de um mundo privado, aquele de Tom e das gémeas, representa uma vez mais uma monstrosidade dentro da própria monstrosidade. Explique-se. O mundo convencional de Paulo era oposto ao mundo privado das gémeas e de Tom. Aliás, a propensão de que o primeiro fosse aniquilado verificava-se desde o início da história. Mas estes dois

---

<sup>58</sup> “E, pela primeira vez, sentia que era totalmente feliz. A unidade encontrada, a fusão, as palavras que conhecia eram poucas para exprimir aquilo, talvez Tom falasse disso num dos seus textos incompreensíveis, ele que escrevia do lado de dentro das palavras.” (RD, Pereira 163)

mundos participam um do outro ou, se quisermos usar a definição da própria Ana Teresa Pereira em *O anjo esquecido*, estes dois mundos constituem o *mundo visível*. “Desde sempre, fora como se estivesse partida em duas, duas metades que não podia fazer coincidir... duas vidas, a vida com ele, a vida lá fora, no mundo.” (*NMEA*, Pereira 115). São dois mundos que, antagonicamente ou talvez não, participam da ideia de um ‘mundo invisível’. Ora, Paulo é, de um modo contrastante e pereiriano, a negação de uma forma de existência. Apesar de viver num mundo rodeado de livros e arte, de pretender chegar à sua verdadeira identidade, Paulo ambiciona casar-se e ter filhos, tal como o comum dos mortais. Essa forma de vida é mesquinha e monstruosamente convencional e deve ser aniquilada pelo outro prato da balança: o mundo privado de Tom e das gémeas. Esse representa, em paradoxo, quase tudo que Paulo deseja, restando apenas uma ponte de ligação, os livros e a arte. Tom é identificado como o centro, o rosto, a unidade – “Nele somos uma só.” (*RD*, Pereira 139) – o deus; o deus demoníaco, o monstro, que tentará seduzir um outro tipo de monstruosidade abominável por ser oposta a esta, Paulo. Talvez seja daí que nasça a ideia de uma unidade asfixiante, precisamente por estarmos na presença de dois mundos totalmente opostos, mas igualmente monstruosos, tendo em conta o que pensam as personagens acerca delas próprias – Paulo pensa que Tom se suicidou e tenta de forma infrutífera mudar de conversa quando as gémeas falam deste e, por outro lado, as gémeas que ridicularizam Paulo por pensar na hipótese de suicídio e sentem nostalgicamente a ausência da unidade, de Tom, naquele que terá sido “O fim do mundo. O fim de um mundo.” (*RD*, Pereira 167). A história terá sempre um desfecho incerto e a expressão supracitada confere ainda maior ambiguidade quanto a esse desfecho - : o fim do mundo ou o fim de um mundo e, então, qual dos dois? A dúvida é colocada pela perspectiva narrativa centrada em Paulo, propositadamente para duvidarmos da veracidade das histórias das gémeas. Terá esta história sido verdadeira ou pura imaginação por parte das gémeas? Ou invenção de Paulo?

“Partindo do princípio de que havia uma realidade. Por vezes tinha a impressão de que estavam os quatro perdidos num sonho... Mas um sonho de quem? De Tom mergulhado no seu silêncio, das gémeas que pareciam viver para adorá-lo, dele próprio que a maior parte do tempo se limitava a observá-los...” (*RD*, Pereira 144)

Apesar de estas interrogações assaltarem o espírito do leitor, justificadas ou não, podemos afirmar que, e até pelo que acontece no conjunto de outras narrativas de Ana

Teresa Pereira, sobressaem em *O rosto de Deus* duas monstruosidades distintas que fazem parte de uma monstruosidade ainda maior, existente na sua forma primordial num mundo invisível, criando assim um circuito infinitamente fechado e, claro está, sufocante. Tom personificou, em parte, esse mundo invisível e deve ser encarado como uma metáfora do ‘monstro em si’, de um ser uno e malévolo em si - “Ele era um monstro, mas um monstro da minha espécie, e quem sou eu para negar os da minha espécie” (*RD*, Pereira 59) -, representativo do que a autora reflecte sobre a nossa realidade.

Paradoxalmente, e à semelhança do que acontece noutras narrativas pereirianas, Tom é simplesmente mais uma sinédoque daquilo que o nosso mundo é, um rosto, incarna um monstro figurativamente belo que tenta anular a monstruosidade em que vive, sair dela, imolando-se contudo nela. Dele emana a sacralização do monstro, uma entidade absoluta que se manifesta de forma múltipla: nas gémeas Patrícia e Marisa. São suas as orações que, pela arte e pela poesia, almejam atingir a forma primordial do mundo, único caminho possível de comunicação entre o mundo possível, onde vive agora, e o mundo invisível, de onde proveio. “Escrever poemas era um acto mágico.../ A poesia estava muito próxima da linguagem dos pássaros, da linguagem dos anjos. E dos demónios.<sup>59</sup>” (*RD*, Pereira 162). Esta ideia divinizada do monstro é, sobretudo, evidente e obsessiva nesta fase literária denominada de ‘ciclo do sagrado’. A associação do monstro a um deus demoníaco é explorada, nesta fase, pela autora funchalense até à exaustão, sendo que o Tom de *O rosto de Deus* é o exemplo mais profundo dessa mesma. Tom que reaparecerá nessa condição em *Se nos encontrarmos de novo*:

“Tom partira para os Estados Unidos e Ashley ficara sozinha na casa de New Row; a casa recuperou as suas dimensões normais, o monstro desaparecera. E com ele desaparecera Deus. E ela estava sozinha num mundo sem Deus, e tinha de recomeçar a sua vida como se nada tivesse acontecido, voltar às aulas, voltar à National Gallery para copiar quadros, voltar a sair com rapazes, e até voltar a fazer amor. Num mundo sem Deus. Mas talvez ele regressasse. E se nos encontrarmos de novo...” (*SNEN*, Pereira 78)

Perpassa pelo rosto da personagem “Tom” uma visão extremamente pessimista do mundo que Ana Teresa Pereira anuncia como convencional, perigoso, terrível, condenado à aniquilação e às trevas, tal como no princípio do mundo. Uma condenação

---

<sup>59</sup> O facto de as personagens encararem a poesia pela linguagem como algo próximo do divino, um meio de este se manifestar e de ser alcançado, poemas como orações, é uma ideia recorrente nas narrativas de Ana Teresa Pereira: “ – E quanto à ideia de os meus poemas serem orações... fui eu que te ensinei...” (*NMEA*, Pereira 114)

da raça humana que, mais do que desejada, é irremediavelmente um retorno ao princípio, uma forma natural do cosmos se manifestar. Dela se salvará apenas e sempre o monstro, incógnito, de alma imortal, imutável, e pronto a metamorfosear-se num corpo novo:

“O nome das rosas. Blue Ice, Blue Moon, Blue River. Não há rosas azuis. Há rosas lavanda violetas e lilases. Mas era tudo muito impreciso... como se tentasse recordar coisas que perdera há imenso tempo.

Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome. Finalmente, começou a chover.” (*OVSTO*, Pereira 129).

### Capítulo III - Sob Ana Teresa Pereira

#### 1. As origens do(s) monstro(s): a ficção da ficção

O título do artigo de Anabela Sardo “Quando a ficção vive na e da ficção” - artigo esse por nós amplamente discutido no primeiro capítulo da presente dissertação – é desde logo esclarecedor da importância que a ficção literária possui na construção do universo narrativo de Ana Teresa Pereira. Nesse artigo, e recuperando a ideia e as palavras aí ditas, Sardo defende que nos textos da autora madeirense “a ficção vive dentro da ficção e as histórias vivem de imagens literárias (e artísticas) que condicionam a construção.” (Sardo 2000). Assim, na origem da construção narrativa dos textos pereirianos parecem estar outros textos literários, as personagens pereirianas parecem assemelhar-se a outras personagens desses mesmos textos, e as imagens literárias e artísticas obsessivamente presentes nas obras da escritora funchalense provocam a sensação no leitor de terem já sido entrevistadas num outro momento. De facto, as personagens de Ana Teresa Pereira parecem alimentar-se de outros mundos, a realidade delas é quase exclusivamente feita de livros, como por exemplo, aquela de Rita em *Matar a imagem*:

“Tu só pensas em livros, disse para si mesma, que raio de realidade feita de livros...”

Riu baixinho. Era a sua realidade. A sua. Gostava de estar ali. Era um mundo mais quente e mais profundo que o outro onde caminhava. E bem menos banal.” (*MI*, Pereira 22)

Deste modo, a realidade ou a ficção são forças motivadoras de uma outra realidade ou ficção. A escrita referencial da autora leva-nos invariavelmente a essa outra realidade e ficção, numa viagem quase sem retorno, na qual as personagens e as imagens pereirianas parecem fundir-se nessas outras histórias, cunhando assim o universo literário pereiriano de uma originalidade bem delineada e de um estilo muito próprio. O conhecimento desse universo de ficção subjacente àquele das histórias de Ana Teresa Pereira condiciona não só os comportamentos das personagens nelas

presentes, bem como a própria interpretação que o leitor faz dessas mesmas histórias. Se a personagem pereiriana é condicionada pelo universo literário que lê e enuncia, e veremos mais adiante quais os termos em que é condicionada, se a construção da sua realidade tem origem na ficção, então o monstro tal como a personagem pereiriana o conhece tenha talvez também origem na ficção, seja um monstro proveniente de um outro monstro. Vimos que a identidade da personagem era monstruosa, porque num primeiro momento a própria personagem se construía como tal. Pelos filmes, livros, pinturas e, sobretudo, pelo *eu* que se revê no *outro*, faziam com que a personagem descobrisse a sua verdadeira identidade, o monstro que era, mas que sempre havia ignorado ser, como por exemplo, Byrne de *Se nos encontrarmos de novo*. Todavia, num segundo momento, a personagem pereiriana já nascia intrinsecamente como monstro e tinha noção dessa sua identidade e o verdadeiro interesse no outro manifestava-se apenas em saber qual o grau dessa monstruosidade: neste caso ela não se constrói como monstro, porque essa construção lhe é anterior, inata, como por exemplo, Rebecca de *O verão selvagem dos teus olhos*.

No presente capítulo continuaremos assim a refletir sobre as temáticas da identidade e da solidão, percorrendo para tal algumas obras dos autores que mais influenciaram a escrita da autora funchalense, o tal universo subjacente ao dela, através da análise de aspectos formais e temáticos que consideramos ser basilares na construção narrativa pereiriana. Assim, a priori, partindo da novela *A volta no parafuso* de Henry James e confrontando-a sobretudo com o romance *Matar a imagem*, analisaremos o tema da identidade à luz da perspectiva narrativa presente nesses textos, referindo sempre que for necessário outros pontos de interesse entre os autores. De igual modo, e sempre recorrendo à perspectiva narrativa, a construção identitária das personagens pereirianas será ainda abordada em *O rosto de Deus*, sendo o filme *Bruscamente, no verão passado* de Joseph L. Mankiewicz a obra de referência nessa mesma abordagem.

Por outro lado, e posteriormente, dar-se-á prioridade à temática da solidão relacionando-a com alguns espaços das narrativas de Ana Teresa Pereira. O espaço *Gull Cottage* de *Se nos encontrarmos de novo* e o espaço homónimo do filme *O fantasma e a senhora Muir* de Joseph L. Mankiewicz ser-nos-ão úteis para estabelecer não só uma relação temático-narrativa entre solidão e espaço, mas também perceber melhor a própria temática da identidade. Complementaremos a nossa reflexão sobre o tema da solidão com a análise do espaço *Manderley* de *O verão selvagem dos teus olhos*, tendo

como obra de referência *Rebecca* de Daphne du Maurier, na qual, e à semelhança do que se verifica no romance pereiriano, *Manderley* é o espaço central da narrativa.

### **1.1. *A volta no parafuso*: uma perspectiva narrativa criadora e assassina de imagens**

A referência de Ana Teresa Pereira, na última entrevista<sup>60</sup> concedida ao *JL* e por nós já citada, à perspectiva narrativa usada por Henry James em toda a sua obra literária e, em concreto, em *A volta no parafuso*, não é casual ou acidentada. E essa está relacionada com o que a própria define de fragmentação da identidade. As personagens de Henry James são diversas, mas a perspectiva narrativa é só uma. As personagens pereirianas são múltiplas, mas só há um ponto de vista da história. Todavia, é preciso, antes de estabelecermos quaisquer pontos de relação directa ou indirecta entre esta narrativa jamesiana e toda a obra de Ana Teresa Pereira, situar e contextualizar *A volta no parafuso* no universo literário de Henry James e dissecar nessa análise os aspectos que nos interessam para melhor percebermos as narrativas pereirianas.

Publicada na revista *Collier's* em 1898, *A volta no parafuso* é uma história de duplos e de fantasmas e, sobretudo, tal como em todas as histórias de Ana Teresa Pereira, uma longa reflexão sobre a identidade. Estamos na presença de uma reflexão acerca de uma identidade que vai sendo construída ao longo da narração que, por sua vez, é da inteira responsabilidade de uma única personagem e, por isso, é condicionada pela mesma. A identidade da personagem é construída e limitada pela narração que a própria faz dos factos da história.

Assim, *A volta no parafuso* é uma história narrada por uma jovem preceptora que chegara a Bly, mansão do seu senhor, para substituir a preceptora anterior, Miss Jessel. Mrs. Grose, a governanta, era a única pessoa que habitava conjuntamente com as crianças, Miles e Flora, sobrinhos do senhor dela, até à sua chegada. Os primeiros dias da nova preceptora em Bly são calmos e longos, apesar de presenciar alguns factos estranhos como a expulsão escolar de Miles. Contudo, a verdejante natureza e a imponente mansão de torres medievais que pintam Bly, escondem e/ou provocam ambientes ambíguos, inquietantes, de medo. E a preceptora começa a ver fantasmas, figuras de antigos funcionários de Bly: Peter Quint, antigo jardineiro, e Miss Jessel, a

---

<sup>60</sup> Maria Leonor Nunes, *Ana Teresa Pereira: O outro lado do espelho*, *Jornal de letras, artes e ideias*, N° 988, pp. 10:11. Cf. transcrição da página 106.

anterior preceptora. São eles que formaram o casal amoroso trágico (ele morre e ela deixa Bly) e que, no entender da preceptora, voltam para buscar Miles e Flora. A narração da história confunde-se com a perspectiva da narradora, a nossa preceptora, que com pretensas ou reais alucinações, tumultos e indecisões dentro de si mesma, vai assustando as crianças, tentando convencê-las de que estes fantasmas existem. Miles tinha como amigo Peter Quint, e Flora tinha como educadora e amiga Miss Jessel, sendo que a memória destes nas crianças ainda está viva, bem como a pureza das relações entre os mesmos intacta. Por isso, as crianças vão ficando cada vez mais assustadas e Flora acaba por abandonar Bly com Mrs. Grose. A cena final do livro é com Miles e a preceptora sozinhos num quarto. O ambiente é pesado e a preceptora fá-lo crer obsessivamente que Peter Quint está presente ali, naquele quarto. Miles, aterrorizado, não resiste a este momento de tensão e acaba por morrer:

“Estávamos sós ante o dia plácido, e o seu pequeno coração, desalojado, deixara de bater.”<sup>61</sup> (James 192)

É devido à perspectiva narrativa usada nesta novela por Henry James – uma estratégia narrativa proveniente do que o autor poderia considerar ser, como veremos adiante, *a lição de Flaubert* - que nascem dois tipos opostos de interpretação da história, duas grandes correntes ideológicas<sup>62</sup>. Ana Teresa Pereira parece tomar partido de uma

<sup>61</sup> *The Turn of the Screw* (*A volta no parafuso*) está editado em língua portuguesa pela Relógio d'Água e a tradução é da autoria de Margarida Vale de Gato. As restantes obras de Henry James nesta tese referenciadas, bem como os textos de índole bibliográfica referentes a essas mesmas obras, carecem de uma edição em português e, por isso, a sua tradução será da nossa responsabilidade. Todavia, e sempre que haja uma tradução em português, como no caso de *A volta no parafuso*, utilizaremos essa tradução, confrontando-a com o texto original, para melhor clarividência. Assim, e no que respeita ao excerto transcrito, em versão original inglesa: “We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped.” (James 262)

<sup>62</sup> Os dois tipos de interpretação da história a que nos referimos são: o wilsoniano e o anti-wilsoniano. Os adjectivos derivam do nome de Edmund Wilson, um dos primeiros críticos desta obra jamesiana. Edmund Wilson, no seu ensaio intitulado *The Ambiguity of Henry James*, publicado em 1952 na colectânea *The Triple Thinkers*, defende que a preceptora da história é um caso neurótico de repressão sexual, e que os fantasmas não são fantasmas reais, mas alucinações da mesma. Segundo Wilson, a preceptora inicialmente apaixonou-se pelo seu senhor, se bem que o tenha visto apenas duas vezes. Quando ela chega a Bly, toma conhecimento da existência anterior de dois serventes - Peter Quint e Miss Jessel - que tinham mantido uma relação amorosa física. Este facto condiciona a sua vivência em Bly, pois acredita que os fantasmas dos serventes que ela crê ver estejam a corromper as crianças. Henry James não diz claramente se houve ou não relações sexuais entre Peter Quint e Miss Jessel, nem sequer o tipo de corrupção que os fantasmas provam com as crianças. Mas Wilson e os seus seguidores identificam uma série de elementos freudianos de evidente conotação sexual: a torre onde aparece o fantasma de Quint, o lago onde aparece por sua vez a figura feminina, Miss Jessel, e até os pequenos paus de madeira com os quais Flora brinca construindo o seu barco. Não é também uma mera coincidência que Peter Quint

delas e concordar com a opinião de Edmund Wilson que, por sua vez, afirmava que a jovem preceptora “está agora, parece, apaixonada pelo rapaz”.<sup>63</sup> (Wilson 106); de facto, esta obsessão da jovem preceptora por Miles parece ter um motivo passional na sua origem e é desta paixão impossível que nos dá conta a autora funchalense em *O ponto de vista dos demónios*:

“ (...) *The Turn of the Screw*, um outro texto em que ‘a beleza e a obscenidade se misturam nas profundezas’. Por quem estava apaixonada a jovem preceptora, perdida nas torres e no silêncio de Bly? Eu sempre achei que não era pelo tio das crianças, nem por Peter Quint; mas estamos num lugar onde tudo é possível, tudo é provável, e o princípio de Henry James era ‘Never explain’.” (Pereira 45)

Esta interpretação pode ser justificada pelo desejo de concretização sexual que transparece das palavras da preceptora, ao longo de toda a história, como por exemplo, numa das cenas que antecede a morte de Miles:

“Continuou em silêncio enquanto a criança lá esteve – num silêncio, fantaseiei estranhamente, parecido ao de um jovem casal que, em lua-de-mel, na pousada, se sente pouco à vontade na presença do empregado.” (James 178)<sup>64</sup>

---

apareça sempre perto de Miles, do qual era amigo íntimo, e que Miss Jessel apareça somente junto de Flora. Esta obsessão, no entendimento do Wilson, leva a preceptora à histeria. Começa a ter atitudes autoritárias para com os habitantes de Bly, inclusive para com Mrs Grose, a mais antiga servente da casa. Depois de uma violenta cena junto ao lago, onde a preceptora agride verbalmente Flora, a menina deixa Bly. Finalmente, a preceptora encontra-se sozinha com Miles e a morte deste parece ser inevitável.

A corrente anti-wilsonianiana, por outro lado, opõe-se fortemente a esta interpretação defendendo, por sua vez, que a histeria da preceptora se deve à inquietante atmosfera de Bly, sendo que esta não pode explicar todos os episódios da história. Os fantasmas parecem ter uma explicação real. Um dos maiores teóricos da corrente, E.A. Shepperd, opta por começar a sua análise voltando às origens de Henry James, ao escritor de contos de fantasmas de estrutura bastante tradicional, tais como “The Romance of Certain Old Clothes” e “De Grey”. De facto, a corrente anti-wilsonianiana volta a analisar a primeira inspiração de “The Turn of the Screw”, um episódio biográfico de Henry James que motivou o escritor a escrever a novela, em concreto, um conto de horror que lhe fora narrado pelo Arcebispo de Canterbury continha alguns. Ainda sob um ponto de vista anti-wilsonianiano, e como havia defendido também Charles Thomas Samuels no seu ensaio “The Ambiguity of Henry James”, há uma série de elementos objectivos que não podem ser atribuídos somente à natureza histérica de uma mulher facilmente impressionável: “Se ela está a alucinar, como é possível que a preceptora consiga descrever com tanta exactidão Peter Quint a Mrs. Grose se as janelas encontravam-se fechadas, quem produziu o gélido vento que a arrefeceu e apagou ainda a vela de Miles durante o colóquio?” (C.T.Samuels 11)

<sup>63</sup> Ibid. No original, “She’s now, it seems, in love with the boy.” (Wilson 106)

<sup>64</sup> Henry James, *The Turn of the Screw*, Penguin, England. No original: “We continued silent while the maid was with us – as silent, it whimsically occurred to me as some young couple who, on their wedding-journey, at the inn, feel shy in the presence of the waiter.” (James 252)

Todavia, e independentemente da posição que tomarmos em relação à interpretação da história, *A volta no parafuso* é sem dúvida, em si e por si, um constante debate sobre a questão da identidade e a presença ou a ausência de fantasmas nesta mesma história – dúvida provocada pelo único ponto de vista que se tem da história, o da jovem preceptora – contribui para adensar esse debate. Os fantasmas parecem adquirir assim um papel modelador de uma identidade que, por sua vez, vai paulatinamente sendo contruída ao longo da narração. Estes fantasmas tiveram a sua génese num tempo passado, manifestam-se no presente e assombam, sob o ponto de vista da jovem preceptora, o futuro de Miles e Flora. Aliás, os fantasmas de James parecem estar muito próximos da conceptualização daqueles enunciados por Ana Teresa Pereira nas suas histórias, ou seja, estes não devem ser considerados propriamente manifestações do espiritismo moderno, mas sim, de uma forma tradicional, “criaturas más”, entidades semelhantes àquelas dos contos de fadas: “gnomos, elfos, duendes, demónios construídos tão vagamente como aqueles dos antigos processos de bruxaria; senão, ainda de maneira mais aprazível, fadas do tipo legendário, que seduziam as suas vítimas para as verem dançar ao luar”<sup>65</sup>. (James 175 apud Sheppard 10). De facto, a presente afirmação leva-nos, de imediato e novamente, até ao universo pereiriano, e é o crítico Rui Magalhães que, em *O labirinto do medo*, parece identificar nas obras pereirianas (e até a própria autora funchalense o faz), uma matriz literária, ficcional, histórica e identitária semelhante àquele jamesiana:

“A autora refere-se, comumente, aos seus textos como policiais e, num caso, como ‘contos de fadas’. Parece-me que esta última caracterização, estando todavia em clara oposição ao modo corrente de caracterização do conto de fadas\* e contendo, talvez, uma certa dimensão de ironia, constitui uma das mais felizes formas de nomeação destes textos. As fadas são rastos, são aparições que são rastos do sonho da passagem. São seres de uma natureza muito próxima dos anjos, e estes constituem quase uma constante em Ana Teresa Pereira, sobretudo a partir de *A cidade fantasma*. O conto de fadas é aquele que narra a irrupção do maravilhoso, que descreve visões materializadas e em que o bem e o mal surgem, muitas vezes, singularmente interligados. Estes são contos de fadas que acabam mal porque são apenas realistas.” (...)

\* “Será preciso, contudo, ter em consideração o facto de que essa imagem corrente é já uma derivação; na mitologia celta, as fadas estão muito longe de ser as criaturas afáveis apresentadas nos contos infantis. Esta imagem é, portanto, uma

<sup>65</sup> No texto de Sheppard em inglês: “goblins, elves, imps, demons as loosely constructed as those of the old trials of witchcraft; if not, more pleasingly, fairies of the legendary order, wooing their victims forth to see them dance under the moon” (James, 175 in Sheppard, 10).

imagem de superfície que esconde a imagem original, bem mais violenta.” (Magalhães 52-53)

Os fantasmas são assim criaturas más ou apenas misteriosamente demoníacas e que, mesmo estando aparentemente ausentes da narração da história, conseguem ser controladores de outras personagens ou de uma determinada situação narrativa; o ambiente maravilhoso, encantatório, que parece reinar em todas as histórias pereirianas facilmente se dilui, e aquele que parecia ser um simples conto de fadas passa a sê-lo na sua forma mais tradicional. As fadas, os demónios, os elfos manifestam-se no universo pereiriano através das personagens. Nos dois primeiros ciclos literários de Ana Teresa Pereira, vimos que os monstros não constituem intrinsecamente as personagens, mas vêm quase sempre a ser realizados como tais através das mesmas, isto é, cabe à personagem a sua própria construção enquanto elemento de um conto fadas e não o processo oposto. Exemplo disso é *A dança dos fantasmas*. Nesta história a personagem feminina atrai as restantes personagens até à morte. Primeiro através da sedução amorosa e depois o homicídio premeditado das mesmas. Madson, George, Johnny e Byrne - três bandidos e um polícia infiltrado – são as vítimas de Jenny, ou melhor, são as vítimas de Tom, personagem fantasmagórica que pretensamente se manifesta por Jenny. Após a morte dos outros quatro personagens, Jenny “Agora já podia partir, Tom dera-lhe os meios para se libertar, naquela noite em que abrira a porta e vira os dois homens, que depois eram quatro, que de alguma forma tinham sido um só” (DF, Pereira 98). Tom é o fantasma de Jenny, isto é, uma manifestação em Jenny ou é a própria Jenny que o constrói como tal? A pergunta a ser feita até poderia ser esta, mas o problema que realmente deve ser colocado é: se Tom é Jenny e Jenny é Tom, então quem é Tom? É uma pergunta fenomenologicamente do âmbito da identidade, ou mais especificamente, do dualismo identitário.

*A dança dos fantasmas* é não só uma história de fantasmas, mas também, tal como todas as outras histórias pereirianas e a própria *A volta no parafuso*, a história de uma identidade, ou melhor, da construção uma identidade assente no duplo. Se Jenny e Tom formam o único par amoroso deste romance, Ana Teresa Pereira parece identificar na novela jamesiana apenas também um só verdadeiro par amoroso:

“Folheou distraidamente *The Turn of the Screw*.  
*We sat in absolute stillness; yet he wanted, I felt, to be with me.*  
*He turned round only when the waiter had left us. Well – so we are alone!*”

Tom sabia por quem a jovem preceptora estava apaixonada.

Pelo menino – Miles (Miles e Flora que eram um só).

O indizível da história, o que estava escrito em todas as linhas... o que se escondia nos gestos, nos pensamentos, nos inquietantes diálogos finais, no *dear* que ele usava sempre que ele falava com ela.

Bly era um castelo saído de um conto de fadas... e no castelo havia um pequeno príncipe.”<sup>66</sup> (Pereira 105)

Admitindo que, de facto, na cena final de *A volta no parafuso*, subsista um só par amoroso - o da jovem preceptora e Miles - já que nessa cena vagueia também a sombra fantasmagórica de Peter Quint, este mesmo par desfaz-se e contrapõe-se ao quadrado Quint-Miles-Jessel-Flora. Miles seria o duplo de Quint e Flora o de Miss Jessel. Por isso, a preceptora que se sente perseguida (ou persegue) durante toda a história quebra este geometrismo dual com (o não evitar) a morte de Miles. Esta é claramente, como já referimos, uma história de duplos – o fantasma de Miss Jessel que aparece a Flora na margem oposta do lago, a grande amizade entre Quint e Miles, etc. – de identidade(s), uma narrativa em que nunca sabemos quem é o outro, ou melhor, apenas temos a noção de um outro através de outro, de alteridade, mas que tematicamente ultrapassa todos estes níveis. Por que razão há então nesta história uma incessante busca do outro? Quint que busca Miles, Miss Jessel que busca Flora, a preceptora que busca o senhor, a preceptora que busca Miles...

A resposta é-nos dada pela própria Ana Teresa Pereira em *Um retrato de Jennie* (*A coisa que eu sou*, 1997), nome de um hipotético conto jamesiano escrito em 1870, no qual a autora madeirense estabelece uma relação entre o tema da identidade e a vida familiar do próprio Henry James:

“A casa de *The Portrait of Jennie* prenuncia vagamente Bly (a mansão negra onde se desenrolam os horríveis acontecimentos, ou alucinações, de *The Turn of the Screw*). Há uma torre coberta de hera, um lago de águas escuras, imóveis, um solitário banco de pedra entre os lilases...A atmosfera é mais doce, como se estivéssemos num palácio encantado, num belo conto antigo.

Mas temos a impressão de que há alguém (ou algo) que observa, escondido nas sombras; como o protagonista, sentimos os fantasmas (*as presenças*) nos corredores, nas escadas, atrás das vidraças, junto ao lago.

O pai de Henry James vivera na infância com essa obsessão. A de ser observado continuamente (o olhar omnipresente de Deus...). Até certo ponto tê-la-á passado para o filho mais novo.

---

<sup>66</sup> Ana Teresa Pereira, “O anjo esquecido”, *Contos*, Relógio d’Água, Lisboa, 2003, pp. 93:130

Quanto às crianças (o rapazinho e a menina, inseparáveis fazem pensar na relação muito forte com a irmã, Alice, uma relação que não remete para a ideia de incesto mas para a da identidade. Um único ser dividido em dois.

Como em muitos textos de James é visível o desejo de regressão e de fusão dual. O desejo e o medo. Inseparáveis.” (Pereira 78)

E é do tema da identidade, associado a um determinado tipo de perspectiva narrativa, de que tratam mormente os textos pereirianos. Ao falar dos textos de Henry James, em concreto deste hipotético *The Portrait of Jennie* jamais escrito e que faz lembrar-lhe *The Turn of the Screw*, Ana Teresa Pereira está na realidade a falar dos seus textos.

O desejo de regressão é latente em *The Turn of the Screw*; mas aqui regressão não significa apenas um regresso volitivo à infância do autor, antes um voltar ao estado primordial e uno das coisas por parte das personagens, em concreto, por parte da preceptora. Esse desejo de regressão é, sem mais, concretizado pela fusão dual. A preceptora deseja fundir-se em Miles. À semelhança do que acontece em *A volta no parafuso*, assim também parece se suceder nas narrativas pereirianas: a personagem feminina ambiciona a fusão com a personagem masculina, formando então um só ser, as tão desejadas unidade e totalidade. Se para Anabela Sardo “A procura da unidade passa pela entrega das personagens a relacionamentos que são da ordem do destino” (Sardo 111), e essa mesma unidade é atingida pela posterior fusão entre personagens, para Rosélia Fonseca, em *Até que a morte nos separe*,

“O início da caminhada para a unidade faz-se, uma vez mais, pela concretização do acto sexual, porque é nesse momento em que se encontram a si mesmos no fundo do corpo um do outro, mas é também a caminhada para o aniquilamento, para a fatalidade a que não podem fugir. [...] o fim é inevitável. Ambos o sabemos [...] Não podemos fugir...” (Fonseca 14)

Na verdade, a fusão entre as personagens é atingida não só pela concretização do acto sexual, mas sobretudo pela morte de uma das personagens. A união do eu com e no outro faz-se pela morte, sendo o acto sexual o estado primário dessa fusão:

“Agora a distância desaparecera.

Não havia qualquer distância. Quando faziam amor confundiam-se totalmente, perdiam a identidade um no outro, misturavam-se até à vertigem.” (MI, Pereira 168)

Daí que David e Rita, em *Matar a imagem*, almejam ser um só ser, fundirem-se um no outro a fim de se confundirem mutuamente, como se necessário fosse restabelecer uma ordem anterior ao pensamento:

“Sabia agora que ele era Rita, e Rita era ele, e só assim se explicava que entrassem um no outro e se deixassem ficar assim, como faziam tantas noites.

Ele era Rita...

E pensar que chegara a detestá-la, sem intuir que ela era ele. A sua imagem, talvez.” (*MI*, Pereira 151)

Todavia, a unidade entre David e Rita é ainda aparente, tal como aquela de *O rosto de Deus*; para que a fusão entre ambas seja total é preciso que Tom encontre por fim Rita, exactamente como na novela jamesiana na qual a jovem preceptora se fundirá em Miles; é necessário que David mate a sua “imagem” assassinando Rita, para que esta se una com Tom. A relação entre Miles e a jovem preceptora foi sempre marcada pela violência e o medo, motivada pelo desejo e o amor, numa espécie de dialéctica entre senhor e escravo:

“Estava ainda a alguma distância, ainda respirando a custo e de novo com o ar, embora sem se mostrar zangado agora, de estar fechado contra vontade. Mais uma vez, como antes, levantou os olhos para o dia crepuscular como se, daquilo que até ali o sustentara, nada mais restasse senão uma indescritível ansiedade.”<sup>67</sup> (James 190)

De igual modo parece ser a relação entre Rita e David/Tom: uma vivência ambivalente entre o medo e a violência, entre o desejo e o amor. “E as pessoas quando têm medo podem tornar-se violentas.” (*MI*, Pereira 121) Rita apenas pressentira Tom na violência imanente de David, num acto sexual e numa relação que parecem vir do princípio do mundo, animalescos:

“ – Vem amor – disse David baixinho.

Sentou-se no sofá ao lado dele e ele enlaçou-a. Sussurrou-lhe ao ouvido, fazendo-a estremecer:

– Eu dou-te castelos, e catedrais, e veleiros... Tudo o que tu quiseres...

Beijou-a com força e ela encolheu-se primeiro, resistindo, depois beijou-otambém. Ocorreu-lhe pela primeira vez que nunca o beijara antes, que sempre se deixara beijar e nunca o beijara antes...

---

<sup>67</sup> No original: “He was soon at some distance from me, still breathing hard and again with the air, though without no anger for it, of being confined against his will. Once more, as he had done before, he looked at the dim day as if, of what had hitherto sustained him, nothing was left, but an unspeakable anxiety.” (Henry James 260)

Com alívio e medo percebeu que ele não bebera. A sua boca tinha apenas um leve gosto a cigarro.” (MI, Pereira 81)

“Agarrou com brutalidade, enterrando as mãos na sua carne, cravou-lhe os dentes no pescoço, fazendo-a soltar um grito de horror e de prazer.” (MI, Pereira 87)

O acto sexual entre David e Rita é o primeiro real contacto com Tom, a tentativa de Rita se reunir com a sua própria identidade - “David.../ - O meu nome é Tom.” (MI, Pereira 156) – e o crescendo violência/medo, “Funda, negra, a raiva foi crescendo” (*idem*, Pereira 112), terá o seu correlativo final na morte da própria Rita, isto é, a fusão com Tom, a unidade tão almejada entre as personagens. Esta unidade é personificada pela obscuridade e pela imutabilidade das sombras que sempre tinham rodeado a casa – “As sombras estavam lá. Numerosas e estáticas, vigiando a casa. Quando a noite estava escura era pior, não podia vê-las mas pressenti-las... Sabia que estavam ali, mas não podia vê-las.” (MI, Pereira 154) - e que após a morte de Rita “Lentas, fantasmagóricas, avançaram para a casa...” (MI, Pereira 170).

A morte de Rita significa não só uma aquisição e uma perda da sua identidade num único ser, mas representa também o regresso de David ao seu estado solitário. Se para Rita a morte é uma forma de regresso ao estado primordial das coisas assim o parece ser também para David, à sua “sempre” existente solidão, ele que “Sempre foi um menino estranho, sempre sério, sempre sozinho. E bonito como um anjo. E sempre tão sozinho...” (MI, Pereira 131).

E é de solidão e morte, relacionados com a fusão identitária das personagens, de que discorrem também os outros livros de Ana Teresa Pereira. Em entrevista ao ‘Jornal da Madeira’, em 2002, quando questionada sobre o título do romance então apenas publicado - *Intimações de morte* - a autora funchalense afirmava:

“O título vem de uma frase que eu admiro muito, Mark Rothko. E um pormenor de um dos seus quadros, um dos elementos fundamentais, em que dizia que, para criar, no caso dele pintar, um dos elementos era intimação de morte; havia outros elementos, dez por cento de esperança, por exemplo... Mas sempre gostei desta expressão. Acho que a presença da morte é quase visível na criação, pelo menos na daqueles que se entregam totalmente àquilo que criam.” (*Jornal da Madeira*, 2002)<sup>68</sup>

Por isso, deparamo-nos em *O rosto de Deus*, quer no conto “A rainha dos infernos quer na novela homónima do livro, com personagens que são pintoras e

---

<sup>68</sup> *Jornal da Madeira*, 18 Dez. 2002, disponível em: [anateresapereira.wordpress.com](http://anateresapereira.wordpress.com)

escritoras, que criam e vêem a morte como acto de reunião com o outro, sendo que o acto sexual é, de forma violenta e animalesca, um estado primário dessa união:

“Um desejo violento, de animal, invadiu-me o corpo, senti vagamente que já não era eu que já estava ali, que me tornara ele, e o meu corpo gritava pelo seu corpo que era também o meu, e os meus lábios se abriam para soltar um grito de bicho...”

Não sei onde estivemos aquela noite, não sei o que fizemos, em que lado do mundo existimos, deve ser assim com os animais...” (RD, Pereira 46)

Se em “A rainha dos infernos” o acto sexual entre as personagens é animalesco, em *A volta no parafuso* o sexo é algo de reprimido, sem contudo deixar de ser igualmente desejado pelas personagens de forma violenta. Os críticos wilsonianos depressa se prestaram a identificar símbolos freudianos na história, para demonstrar que, e ao contrário dos críticos anti-wilsonianos, a jovem preceptora era sexualmente reprimida e tudo não passava de alucinações. As torres de Bly e os paus com os quais Flora brinca na margem do lago numa das cenas finais da novela são apenas alguns desses símbolos. Mas o mais importante é o facto de o sexo em *A volta no parafuso* ser conotado com uma certa agressividade, não só por ser algo reprimido, mas por representar um estado escondidamente primordial das personagens. Miles seria o duplo de Peter Quint e a jovem preceptora o da antiga preceptora Miss Jessel. O que está em causa é o reviver de uma relação sexual antiga, um reencontro entre duas personagens primitivas da história, o restabelecer da ordem primordial das coisas. O desejo sexual violento, sobretudo por parte da jovem preceptora, é condensado numa cena que, por sua vez, tem sido utilizada por críticos literários a fim de ilustrar que a nossa jovem preceptora estava realmente apaixonada por Miles; a cena do beijo:

“O meu rosto estava junto ao dele, e ele deixou-me beijá-lo, limitando-se a aceitar o meu gesto com o um sentido de humor indulgente .

- Então, minha velha senhora?

- Há alguma coisa... não há nada que tu me queiras dizer?

Ficou ligeiramente mais desanimado, voltando a cara para a parede e levantando a mão para observá-la, como as crianças doentes fazem às vezes.

- Já lhe disse... já lhe disse esta manhã.

Oh, eu tinha pena dele!

- Que só queres que eu não te mace mais?

Ele voltou de novo o olhar para mim, como se reconhecesse que eu o compreendia; depois, num tom muito doce, confirmou:

- Que me deixe em paz.”<sup>69</sup> (Henry James 139)

E é precisamente este reviver, pelo sexo, de um tempo anterior ao pensamento, “O sangue, anterior à palavra, anterior ao pensamento, à consciência, à alma. O desejo.” (RD, Pereira 63), do reacender de uma relação antiga entre as personagens de que trata “A rainha dos infernos”. Se a diferença etária entre Miles e a preceptora é relativamente acentuada mas também propositadamente ambígua, pois Miles é criança e a preceptora uma jovem, em “A rainha dos infernos” a diferença etária entre Tom e a sua filha pressupõe-se ser ainda mais acentuada. Ela uma jovem estudante de pintura e ele um pintor com um rosto envelhecido, “(...) estranho... os seus traços eram sulcos, como desenhados à faca, e eram inúmeros (e pareciam sempre mais, de vez em quando descobria mais um), a testa era alta e o cabelo castanho, com alguns fios de cinzento.” (RD, Pereira 38). E qual é então o ponto comum nestas histórias na relação entre as personagens?

Para além da perspectiva narrativa pereiriana ser terrivelmente semelhante àquela jamesiana, isto é, a história “A rainha dos infernos” é exclusivamente narrada pela personagem feminina protagonista, enquanto *A volta no parafuso* é também quase na sua totalidade contada pela personagem feminina principal<sup>70</sup>; estes narradores são personagens jovens das quais não sabemos o nome e estas duas histórias discorrem de relações “incestuosas” entre as personagens. Na novela jamesiana, a jovem preceptora mantém com Miles uma espécie de relação entre mãe e filho e, ao mesmo tempo, um desejo aceso de amor carnal. E este é também o tipo de relação entre que Tom mantém com a sua filha, que no acto sexual concretizara “o desejo insaciável de fusão”, de onde adveio “o reconhecimento, a lembrança.” (RD, Pereira 41). A filha de Tom

---

<sup>69</sup> No original: “My face was close to his, and he let me kiss him, simply taking it with indulgent humour. ‘Well, old lady?’/ ‘Is there nothing – nothing at all that you want to tell me?’/ He turned off a little, facing round toward the wall and holding up his hand to look at as one had seen sick children look. I’ve told you – I told you this morning.’/ Oh, I was sorry for him! ‘That you just want me not to worry you?’/ He looked round at me now as if in recognition of my understanding him; then ever so gently, ‘To let me alone’, he replied.” (Henry James 228)

<sup>70</sup> Na verdade, em *A volta no parafuso* podem ser identificados dois narradores de primeira pessoa. O primeiro é um narrador anónimo, no qual muitos vêem o próprio Henry James. A novela jamesiana começa com as seguintes palavras: “A história mantivera-nos, junto ao fogo, cabalmente, suspensos, mas para além da opinião evidente de que era sinistra, como um estranho conto deve sê-lo na véspera de Natal numa casa antiga, não me recordo de nenhum comentário até alguém se lembrar de dizer que era o único caso que conhecia em que uma dessas visões acontecera a uma criança.” (James 7). Este fugaz primeiro narrador recebe, através de um amigo, um manuscrito redigido em primeira pessoa pela preceptora, a personagem protagonista de *A volta no parafuso*. A preceptora é, de facto, a narradora principal dos acontecimentos que, numa espécie de longo monólogo narrado, faculta ao leitor a única e exclusiva perspectiva narrativa da história.

“Talvez o tivesse pressentido... Os nossos olhos cinzentos, antigos, iguais, a magreza, as mãos (as nossas mãos são muito parecidas, longas e de dedos esguios), a intimidade que se formou entre nós.

Como se já tivéssemos ligados. Como se o tivéssemos estado sempre.” (RD, Pereira 59)

E se em *A volta no parafuso* a relação entre Miles e a jovem preceptora é um avivar da relação entre Quint e Miss Jessel, em “A rainha dos infernos” a história entre Tom e a sua filha é o recordar de uma relação que se repete ‘desde sempre’ e se repetirá ‘para sempre’. De facto, na novela pereiriana a relação amorosa entre Tom e a sua filha parece ser o restabelecimento de uma ordem e de uma lógica já vistas: Tom e a mãe da nossa jovem pintora, Tom e Lisa, Tom e a sua filha. É a própria filha de Tom que, tal como a preceptora de *A volta no parafuso*, confere perenidade à história: “Ele era o meu primeiro amor. O meu único amor. Mas quantas mulheres amara antes de mim...” (RD, Pereira 49). Talvez Miles também tenha sido também o primeiro amor da jovem preceptora e esta relação entre eles seja apenas mais uma versão da perene relação entre Miss Jessel e Peter Quint.

Em “A rainha dos infernos” a mãe, tal como a filha, fora seduzida pelo amor de Tom e ainda pelo seu universo – “Pela primeira vez na vida quero pintar o anjo.” – tendo ficado grávida dele. É a mesma sedução que Lisa, uma personagem aparentemente exterior à história e que sem sabermos porquê vive na mesma casa, tinha sentido por Tom. Aliás, Lisa segue os passos da filha de Tom e esta última segue os mesmos passos de Lisa:

“Há muito tempo que Lisa começara a seguir-me. Nos meus raros passeios sozinha e mesmo nos corredores e escadas da casa, era frequente ver a sua sombra a alguma distância. Só não se aproximava do estúdio, como se fosse um lugar tabu.

Mil vezes estive para perguntar a Tom quem era Lisa de facto e mil vezes me contive.” (RD, Pereira 51)

Lisa é mãe, filha e Tom, todas são Tom, “E estamos no centro do mundo.” (RD, Pereira 49). Cabe a Lisa o papel de mensageira entre a filha de Tom e a mãe da mesma, como se se criasse um círculo fechado, a mulher amada desde sempre, um amor infinito, tal como o amor entre Miss Jessel e Peter Quint:

“Foi Lisa que uma manhã, quando eu tomava o café na cozinha, sentada na mesa junto à janela, vendo a neve muito branca que caíra na noite anterior (a última neve, o Inverno estava a chegar ao fim), me entregou a carta.

(...) Uma carta naquele momento, naquele lugar, só podia ser mau um sinal. E quando a olhei de relance reconheci a letra bonita e muito legível da minha mãe.” (RD, Pereira 53)

Estando na presença de histórias sobre duplos e sendo Henry James um dos autores que Ana Teresa Pereira mais refere nas suas narrativas, as semelhanças entre ambos são realmente notáveis.

E se a tal  *fusão dual*  de que a escritora madeirense defendia existir entre as personagens dos textos jamesianos se verifica em “A rainha dos infernos” pelo acto sexual, na novela “O rosto de Deus” essa faz-se, primeiro pelo sexo, e depois pela morte. Há quase sempre alguém que morre nas narrativas pereirianas. Um outro desfecho das narrativas pereirianas é o “regresso” ao estado de solidão e ao medo primitivo em que a personagem sempre viveu, numa espécie de ambiente irreal existencial, tal como aquele que sempre circundou a jovem preceptora de  *A volta no parafuso* :

“Um homem desconhecido num sítio solitário é um legítimo objecto de temor para uma jovem criada em reclusão (...). Foi como se, enquanto esta se apoderava de mim, tanto quanto os meus sentidos a podiam abarcar, tudo o resto fosse ferido de morte. Ouço de novo, enquanto escrevo, o silêncio intenso em que se quedaram os sons do acaso. As gralhas pararam de grasnar no céu dourado e a hora amena perdeu, nesse instante, toda a sua voz.”<sup>71</sup> (James 36:37)

O mesmo ambiente de irrealidade e de medo pode ser entrevisto em diversas passagens de  *O rosto de Deus* :

“Era como se o mundo estivesse mudado, como se se tivesse transformado num lugar desconhecido. Havia medo no ar. O velho medo do escuro, do escuro atrás das sebes, das arvores, das casas. O luar não enganava ninguém. (RD, Pereira 106)

“A noite também estava fria, e por instantes a rua deserta entre as duas casas pareceu-lhe a alameda de um cemitério. Estranho, era como se a morte estivesse presente ali.” (RD, Pereira 119)

---

<sup>71</sup> No original: “An unknown man in a lonely place is a permitted object of fear to a young woman privately bred; (...) It was as if, while I took in what I did take in, all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again, as I write the intense hush in which the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost for the unspeakable minute all its voice.” (James 163:164)

A penumbra que paira no mundo solitário da jovem preceptora da novela jamesiana parece ser a mesma daquela que assombra o mundo de Paulo. Aliás, o refúgio de Paulo é a livraria do pai, os livros, a matéria de que sempre foi feito:

“Passava o dia na penumbra da loja, como um animal da sua toca; precisava do calor dos livros, quase o irritava de vendê-los. Já em menino sentia o mesmo, aquele lugar sempre fora mais uma biblioteca do que uma livraria.” (RD, Pereira 135)

Por isso, a solidão de Paulo precisa ser alimentada pelos livros e, mesmo distante do mundo em que sempre viveu, a livraria, ele tem necessidade de ler para existir, como se os livros fossem marcas de algo superiormente sagrado:

“Tom pousara alguns livros na secretária à sua frente.

Paulo pegou neles quase com veneração. *The Time of the Angels*, *The Woman in White* de Wilkie Collins e um volume de contos do padre Brown, que incluía *The Hammer of God* e *The Secret Garden*. Ergeu os olhos e percebeu que Tom o observava com ar divertido.” (RD, Pereira 150)

Por outro lado, em Bly, o espaço físico onde vive solitariamente a jovem preceptora, é rodeado também por livros, um local de culto, e a jovem preceptora parece venerar, tal como Paulo, aquilo que de mais inteligível e primitivo existe no seu mundo, os próprios livros:

“(…) Ainda não recolhera à cama. Estava sentada a ler junto a um castiçal. Havia uma sala cheia de velhos livros em Bly – ficção do século passado, e parte dela, devido à sua reputação distintamente censurável, mas nunca ao ponto de ser considerada aberrante, alcançara o território sequestrado da minha juventude, apelando à sua inconfessada curiosidade. Lembro-me que o livro que tinha então entre mãos era *Amelia*, de Fielding, e também que estava completamente acordada.”<sup>72</sup> (James 85)

Além da jovem preceptora, de Paulo e de Tom, Rita e David em *Matar a Imagem*, Byrne, Tom e Ashley em *Se nos encontrarmos de novo*, e ainda Rebecca em *O verão selvagem dos teus olhos*, parecem encontrar nos livros algo anterior à existência deles e que é fundamental não só para o entendimento do mundo em que vivem como para o desfecho da própria narrativa – vimos o caso, por exemplo, de David. As

---

<sup>72</sup> Em inglês, no original: “(…) I had not gone to bed. I sat reading by a couple of candles. There was a roomful of old books at Bly – last-century fiction some of it, which, to the extent of a distinctly deprecated renown, but never to so much as that of a stray specimen, had reached the sequestered home and appealed to the unavowed curiosity of my youth. I remember that the book I had in my hand was Fielding’s *Amelia*; also that I was wholly awake.” (James 194:195)

personagens pereirianas são feitas de e por livros, sendo que os próprios livros quase que assumem um estatuto de personagens dentro da história:

em *Matar a imagem*

“Nunca gostara da linha americana, à excepção de *Hammet*. Como Jorge Luís Borges, gostava do policial que era um complexo jogo de xadrez, um jogo intelectual. (Por causa de Borges aprendera a jogar xadrez e lera *As Mil e Uma Noites*.)

Ou então, do policial psicológico. Quando lera *O Desconhecido do Norte Expresso* tivera a sensação de afundar-se totalmente. Patricia Highsmith talvez não tivesse voltado a escrever algo de tão fundo. Ou talvez de *Blunderer*...

E, mais recentemente, Ruth Rendell, com alguns traços de Kafka e de Freud e que trabalhava o tema do duplo como ninguém.

‘Tu só pensas em livros’, disse para si mesma, ‘que raio de realidade feita de livros...’

Riu baixinho. Era a sua realidade. A sua. E gostava de estar ali. Era um mundo mais quente e mais profundo do que outro onde caminhava. E bem menos banal. (*MI*, Pereira 22)

em *Se nos encontrarmos de novo*:

“Ao voltar para casa entrou na sala, e foi então que teve a consciência da presença muito forte de alguém, e ao mesmo tempo era como se tudo estivesse à espera, o tapete com as rosinhas que se esbatiam no fundo esbranquiçado, os objectos, os livros, ela gostava de Henry James e de Charles Dickens, de pintores italianos, de John Donne, de Rupert Brooke, o poema sublinhado, ‘these I have loved, rainbows and the blue bitter smoke of wood’, de filmes a preto e branco.” (*SNEN*, Pereira 36)

e ainda em *O verão selvagem dos teus olhos*:

“Era uma manhã do princípio de Maio, e o automóvel avançava devagar pela alameda escura, onde o sol não entrava, as copas das árvores fechavam-se, formando um túnel. A vegetação à volta era selvagem, trepadeiras vorazes envolviam os troncos, ervas daninhas cresciam livremente entre os arbustos. Pairava naquele lugar um silêncio cheio de pássaros.

Parece que estamos no conto dos irmãos Grimm, disse Rebecca.

O pai afastou os olhos do caminho e sorriu-lhe.

Se fosse um conto dos irmãos Grimm...” (*OVSTO*, Pereira 17)

Os livros são a realidade das personagens. São estes que preenchem a solidão das personagens e que as ensinam a ver o mundo,

“A partir de certa altura Plotino falava de tocar o Uno, e não de vê-lo. Estava a reler Platão e Plotino, e os livros de filosofia de Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, *The Sovereignty of God*, os ensaios de *Existentialists and Mystics*; (SNEN, Pereira 26)

e é a partir destes que as personagens procuram a denominada  *fusão dual*  que Ana Teresa Pereira admitia existir nas narrativas de Henry James. Dissemos que nas narrativas pereirianas a fusão entre as personagens ocorria primeiro pelo acto sexual e depois pela morte de uma das personagens, tal como acontecia em *A volta no paraíso*, com a morte de Miles. David matando Rita em *Matar a imagem* faz com que Rita se funda com Tom. Em *O rosto de Deus*, a morte de Paulo significa o selar final do amor entre as personagens, a fusão de Paulo com Tom, Patrícia e Marisa e o alcançar da tão ambicionada unidade:

E, pela primeira vez, sentia que era totalmente feliz. A unidade encontrada, a fusão, as palavras que conhecia para exprimir aquilo eram poucas para exprimir aquilo, talvez Tom falasse disso num dos seus textos incompreensíveis, ele que escrevia do lado de dentro das palavras.” (RD, Pereira 163)

E mesmo em *Se nos encontrarmos de novo* a fusão entre Ashley e Byrne só é possível pela morte, representada neste romance num plano onírico,

“(…) já estou a chegar, lembrou-se de uma frase que lera em algum lado, não se trata de ver Deus mas de tocá-lo, os pássaros à sua volta não se afastavam e ela tinha de abrir caminho entre eles. (...) sentiu que as forças voltavam e nadou ao seu encontro.” (SNEN, Pereira 154).

à semelhança do que acontece em *O verão selvagem dos teus olhos*, no qual Rebecca atinge finalmente a sua identidade ou a perda da mesma pela morte:

“Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome.”(OVSTO, Pereira 129).

Em todas estas narrativas, e independentemente de a fusão entre as personagens ocorrer pelo acto sexual ou pela morte, há um ponto em comum com a fusão entre Miles e a jovem preceptora da novela jamesiana: a fusão só é possível quando a solidão vivida pelas personagens é extrema, a ressurreição do velho dilema das personagens pereirianas “encontrar alguém com quem se possa estar sozinho”.

Na narrativa de Henry James, o ambiente que precede a cena da morte da personagem masculina protagonista, e a respectiva a fusão entre Miles e a jovem preceptora, é de total solidão, como se a nossa jovem preceptora tivesse esperado desde sempre por aquele momento a sós com Miles, um momento sagrado para que se fundisse no outro:

“- Bom... enfim sós!”<sup>73</sup> (James 178)

E são precisamente estes ecos de *A volta no parafuso*, a solidão como estado essencial para que a fusão seja atingida, que julgamos ouvir nas narrativas de Ana Teresa Pereira. Por exemplo, em *O rosto de Deus*:

“- Marisa.  
- Sim.  
- Dá-me um beijo.  
Ela riu.  
- Porquê esse ar tão grave.  
- Porque aqui é diferente.  
‘Aqui estamos sozinhos’, apeteceu-lhe dizer.  
Mas nesse momento a campainha tocou e entrou um cliente.” (RD, Pereira 138)

Mas, afinal, o que é a ‘fusão’, a ‘unidade’, o ‘centro’, o ‘uno’? E, por que razão as personagens pereirianas ambicionam tanto ou sentem necessidade de se fundir? Se à primeira pergunta já respondemos e teorizámos sobre ela no último ponto do segundo capítulo desta dissertação, a segunda pergunta carece de reflexão.

No capítulo anterior havíamos dito que a verdadeira identidade das personagens de Ana Teresa Pereira era monstruosa. E essa identidade do eu era revelada pela fusão no outro. Neste sentido, interpretámos o duplo das narrativas pereirianas como uma desdobragem do *eu* personificado por uma das personagens, acrescentando que o alcançar da Unidade, do Uno, do Centro, constituía a ascensão à ‘realidade em si’, à revelação do ‘monstro em si’. Identificámos os dois tipos de tratamento dados a esta monstruosidade, num primeiro momento a ‘monstruosidade’ era uma ‘construção’ enquanto no segundo momento a personagem já incarnava o monstro, e definimo-la como uma visão pessimista do mundo da escritora funchalense. De todas as expressões das narrativas pereirianas, aquela que melhor poderá representar a ideia de ‘monstro em si’ tem a ver com a auto-caracterização da personagem Marisa em *As rosas Mortas*:

---

<sup>73</sup> Em *The Turn of The Screw*: “Well – so we’re alone!” (James 252)

“É a primeira vez que nasço como mulher. Há ainda em mim um rasto de bicho, um rasto de nevoeiro.

Sinto que os outros o intuem, obscuramente, quando me começam a conhecer; é estranho que não o vejam logo no início, mas eu mesma levei tantos anos a descobrir...

E então fogem. O que é primitivo mete medo. Ou ficam, entregam-se, deixam-se envolver...” (RM, Pereira 17)

Falta então explicar o porquê das personagens pereirianas ambicionarem a fusão entre elas. Essa explicação está relacionada com a forma como o duplo é construído. Na entrevista de Maria Leonor Nunes, ao *JL* em 2008, vimos que Ana Teresa Pereira se mostrava interessada na fragmentação da identidade e admitia que *n’O fim de Lizzie* “Há quatro personagens, mas talvez sejam só três, ou talvez sejam só três, ou duas, ou talvez Kevin esteja sozinho em Wistaria Hall e tudo mais seja o seu sonho.” (Nunes 10). Esse interesse já havia sido revelado pela própria autora a Alexandra Lucas Coelho, numa entrevista ao *Público* em Julho de 1999, a propósito de a filha de Tom em “A rainha dos infernos”, que se nos apresenta sem nome, ser Patrícia e Marisa de “O rosto de Deus” na pele de uma só personagem:

**“P. – E não tem nome. Creio que é a primeira vez que numa história sua isso acontece. Há claramente um momento em que o nome pode ser dito, quando ele lhe chama “Amor...” e ela pede: “Diz o meu nome...”. E só nos é dito que ele o diz baixinho mas não sabemos que nome é esse.**

ATP. – Ela de certa forma é também as duas mulheres da segunda história.

**P. – Patrícia e Marisa numa só.**

ATP. – Se ela fosse nomeada ali, isso perder-se-ia... Os meus livros têm sempre poucas personagens... basicamente são quatro... que são dois... que são um.”<sup>74</sup> (Coelho 1)

Se nestas duas entrevistas aqui parcialmente transcritas Ana Teresa Pereira admitia a possibilidade de nas suas narrativas existir apenas uma só personagem, numa outra entrevista à revista do *Jornal da Madeira*, em Maio de 1993, aquando da publicação de *A cidade fantasma*, essa possibilidade deixa de ser hipotética e passa a facto:

**“JM. – Flaubert dizia «Madame Bovary c’est moi». Você pode dizer o mesmo de Tom?**

ATP. – E os outros personagens que há no livro quem são?

**JM – Quase não se dá por eles. É como se tudo fosse habitado apenas por**

---

<sup>74</sup> Alexandra Lucas Coelho, “Normalmente sou vampiresca”, *Público*, suplemento Leituras, 17 Jul. 1999.

**um único personagem.**

ATP. – É verdade. Nos meus livros só há um personagem. Um, que, por vezes, surge dividido em quatro ou duas personagens.

Sabe, no fundo, eu acho que só é possível escrever sobre si próprio. A escrita é como os sonhos. Só se sonha sobre si próprio, consigo próprio. Depois, existem «disfarces». Mas estes «outros» têm sempre a ver com o «eu» que escreve.”<sup>75</sup> (Maço III)

A ‘fusão dual’ entre as personagens das narrativas pereirianas é necessária e ambicionada pelas mesmas, pois, de acordo com a perspectiva narrativa usada, tudo aponta para que as personagens sejam apenas uma. O ‘eu’, o Uno, manifesta-se pluralmente no ‘outro’ e nos ‘outros’. As personagens de Ana Teresa Pereira não são mais do que simples versões de uma só personagem. O duplo é a literal desdobração do eu. Esta ideia é claramente demonstrada no artigo “As faces do centro” de Rui Magalhães e na dissertação de mestrado *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira* de Rosélia Fonseca. Em todas as narrativas pereirianas “O que se nos depara, então, é a entidade Tom, um ser onde se combinam os princípios masculinos e femininos, num assumir de uma caminhada para a transcendência da personagem que se diviniza, que é vista no plano do superior do Deus das coisas, dos seres, da natureza (...)” (Fonseca 82) conclui Rosélia Fonseca. O Uno é plural e o plural é a manifestação do Uno. Ele é todas as coisas e, por isso, situa-se além destas, é superior a essas mesmas, tal como acontece com as personagens pereirianas – vimos que, por exemplo, a grandeza em *O verão selvagem dos teus olhos* era mensurável entre as personagens e, nesse sentido, Max era superior a Rebecca. A fusão do(s) ‘outro(s)’ no ‘eu’ é a fusão no Uno, na única e verdadeira personagem pereiriana, mesmo que nas últimas narrativas da autora funchalense o ‘outro’ pareça estar cada vez mais distante do eu, isto é, aparentemente há uma maior demarcação e independência da personagem feminina em relação àquela masculina; que o ‘eu’ nos confunda manifestando-se cada vez mais diversamente e de forma múltipla.

Todavia, a questão da ‘fusão dual’ entre as personagens não é o único ponto que liga o universo narrativo de Ana Teresa Pereira à novela jamesiana *A volta no parafuso*, até porque esta surge associada a um mecanismo de construção bem concreto que a delimita, a perspectiva narrativa. Entre todos os recursos e mecanismos estilísticos individualizados pelos estudiosos jamesianos para determinar a realidade ou irrealidade da história da jovem preceptora, a perspectiva narrativa é indubitavelmente aquele que

---

<sup>75</sup> Tomás Maço, “Eu escrevo contos de fadas”, *Jornal da Madeira*, 22 Maio 1993.

melhor ilustra a dificuldade nessa determinação. Amplamente estudada<sup>76</sup>, a perspectiva narrativa de *A volta no parafuso*, isto é, a única perspectiva narrativa presente na história, a da jovem preceptora, é essencial para percebermos a ambiguidade interpretativa desta novela jamesiana. É graças à perspectiva narrativa que a história é propositadamente ambígua, tal como acontece com a grande maioria das histórias pereirianas; aliás, é a própria Ana Teresa Pereira que compara a perspectiva narrativa usada em *O fim de Lizzie* com aquela de *A volta no parafuso*, como se estivéssemos a falar da mesma e uma só perspectiva narrativa: “Como em *A volta do parafuso*, de Henry James, temos somente o ponto de vista de uma personagem, e não fazemos ideia do que está realmente a acontecer.” (Nunes 10). Será que a história da jovem preceptora é real ou fantasia? Em “A rainha dos infernos”, a relação incestuosa da filha de Tom terá tido mesmo lugar ou faz parte apenas da imaginação da mesma? Será que a história de Paulo em “O Rosto de Deus” é pura imaginação ou realidade? E será que, em *Se nos encontrarmos de novo*, Ashley terá vivido uma história de amor com Byrne? Terá Byrne existido mesmo? E como saber se a narração de Rebecca em *O verão selvagem dos teus olhos* é a verdadeira versão da história? À semelhança do que acontece com a novela jamesiana, em quase todas as narrativas de Ana Teresa Pereira estas perguntas são justificadas pela perspectiva narrativa. O leitor de *A volta no parafuso* depara-se com a mesma dúvida quando lê *O rosto de Deus* ou *O fim de Lizzie*, pois temos sempre e só o ponto de vista de uma personagem. Se tivermos em conta a afirmação da autora madeirense de que nas suas narrativas só existe uma personagem, então esta questão ganha mais relevância.

A partir de *Matar a imagem*, Ana Teresa Pereira tem aperfeiçoado cada vez mais este mecanismo e *O verão selvagem dos teus olhos* é o exemplo mais recente desse aperfeiçoamento, a outra versão do romance *Rebecca* de Daphne du Maurier. Se a história do primeiro romance *Matar a imagem* parece ser menos ambígua do que as restantes histórias pereirianas, isso deve-se ao facto de esta “perspectiva narrativa jamesiana” encontrar-se ainda numa fase inicial de construção no espírito da autora. Apesar disso, e de termos interpretado *Matar a imagem* como uma simples história de

---

<sup>76</sup> Além dos escritores por nós aqui já referidos, vários outros teóricos dissertaram sobre a perspectiva narrativa jamesiana; o próprio escritor discorreu sobre este mecanismo narrativo em *The Art of Fiction* e desde então muito se tem publicado sobre este assunto, como por exemplo, e mais recentemente, “O Narrador Infiel” de Alfredo Leme Coelho de Carvalho (São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 2005: 21-33). Para um resumo esclarecedor acerca do mesmo, consultar o artigo de Renate Brosh “The reception of Henry James in Germany from the Beginning to the 1970” (*The Reception of Henry James in Europe*, edited by Anne Duperray. London: Continuum, 2006: 101-115).

dissociação de personalidade vivida por uma das personagens, Ana Teresa Pereira parece deixar, através de Rita, um aviso, um apelo ao poder criativo da(s) sua(s) personagem (ns):

“Entrou numa tabacaria para comprar um jornal. Reparou num rapaz moreno que a fitava com interesse. Desviou o olhar com indiferença mas quando saiu para a rua pensava nele:

‘Se eu quisesse apaixonar-me outra vez... talvez não fosse impossível. Podia inventar-te, criar na minha mente uma imagem tua, um outro com o teu corpo; e depois fingir durante um mês ou dois.’” (*MI*, Pereira 23)

O poder criativo – e nunca saberemos se é de criação ou de realidade que estamos a falar - da jovem preceptora em *A volta no parafuso* é essencial para dotar ou não a sua história de veracidade. A estratégia de Henry James para conferir ambiguidade à veracidade desta história é precisamente levar a perspectiva narrativa a um extremo, isto é, fazer com que paradoxalmente a narração da história em primeira pessoa da jovem preceptora pareça real e fantástica, levando o leitor comum a tirar partido da interpretação dos wilsonianos ou daquela dos anti-wilsonianos. E é nesta narração que se baseiam estas interpretações. Por diversas vezes, a jovem preceptora tem necessidade de confessar às outras personagens de que os fantasmas por ela entrevistados são reais, de repetir para si mesma de que, numa espécie de auto-convencimento, aquilo que está a acontecer é mesmo realidade e não fruto da sua imaginação:

“ – Não usa chapéu.

Depois, vendo pela sua cara que com isto já ela, mostrando maior ansiedade, começava a tratar o seu retrato, apressei-me a dar mais pinceladas.

–Tem cabelo ruivo, muito vermelho, muito frisado, e um rosto branco, comprido, com feições bem desenhadas, e umas pequenas suíças, um pouco esquisitas, que são tão vermelhas como o cabelo. As sobrancelhas são um pouco mais escuras, parecem especialmente arqueadas, como se ele as mexesse muito. Tem uns olhos penetrantes, estranhos, terríveis; mas só posso dizer com certeza que são bastante pequenos e muito fixos. Tem a boca larga e os lábios finos, e, à excepção de uns pequenos bigodes, tem a barba feita. Dá-me a sensação de que se parece com um actor.’

– Um actor!

Ninguém se podia parecer menos com um actor do que Mrs. Grove nesse momento.

– Eu nunca vi nenhum, mas é assim que os imagino. É alto, enérgico, muito apumado – acrescentei – , mas nunca... não, nunca!... um cavalheiro.

O rosto da minha companheira empalidecera com tal descrição; os seus olhos redondos ficaram muito redondos de surpresa e abriu muito a boca meiga.

– Um cavalheiro? – engoliu em seco, confusa, estupefacta. – Um cavalheiro *ele?*”<sup>77</sup> (James 51)

Terá a descrição do fantasma de Peter Quint por parte da jovem preceptora impressionado Mrs. Grose? Será que a imagem do fantasma corresponde à imagem real de Peter Quint? Existem mesmo fantasmas em Bly que assombram Miles e Flora ou são por estes convocados? E ainda,

“Como posso hoje recapitular os estranhos estádios da minha obsessão? Havia vezes, quando estávamos juntos, em que eu estaria prestes a jurar que, literalmente na minha presença, mas estando selada a minha percepção, eles tinham visitas que conheciam e que acolhiam de bom grado. Era então que, se me não detivesse a probabilidade de vir a causar maior dano do que aquele que pretendia evitar, a minha exaltação poderia ter irrompido: “Eles estão aqui, eles estão aqui, meus pequenos desgraçados”, gritaria eu, “e não vocês agora não o podem negar!”. Os pequenos desgraçados negavam-no ao redobram de sociabilidade e ternura, com a mesma profundidade cristalina com que (como o brilho fugaz de um peixe num rio) espreitava o escárnio da vantagem que tinham sobre mim.”<sup>78</sup> (James 112:113)

A constante repetição das descrições dos dois fantasmas presentes na história, o de Peter Quint e o de Miss Jessel, bem como o ênfase e a convicção transmitidos nessa narração por parte da jovem preceptora – “eles estão aqui, eles estão aqui” – contribuem de forma decisiva para que o leitor acredite na narração da jovem preceptora ou, por outro lado, perante tal insistência da narradora, duvide daquilo que lhe está a ser

---

<sup>77</sup> No original: “ ‘He has no hat’. Then seeing in her face that she already, in this, with a deeper dismay, found a touch of picture, I quickly added stroke to stroke. ‘He has red hair, very red, close-curling, and a pale face, long in shape, with straight good features and a little rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are somehow darker; they look particularly arched and as if they might move a good deal. His eyes are sharp, strange – awfully; but I only know clearly that they’re rather small and very fixed. His mouth’s wide, and his lips are thin, and except for his little whiskers he’s quite clean-shaven. He gives me a sort of sense of looking like an actor.’ / ‘An actor!’ It was impossible to resemble one less, at least, than Mrs. Grose at that moment./ ‘I’ve never seen one’, but so I supposed them. He’s tall active, erect,’ I continued, but never – no, never! – a gentleman.’ / My companion’s face had blanched as I went on; her round eyes started and her mild mouth gaped. ‘A gentleman?’ she gasped, confounded, stupefied: ‘a gentleman *he?*’” (James 173:174)

<sup>78</sup> *Idem*: “How can I retrace to-day the strange steps of my obsession? There are times of our being together when I would have been ready to swear that, literally, in my presence, but with my direct sense of it closed, they had visitors who were known and were welcome. Then it was that, had I not been deterred by the very chance that such an injury might prove greater than the injury to be averted, my exaltation would have broken out. ‘They are here, they’re here, you little wretches,’ I would have cried, ‘and you can’t deny it now!’ the little wretches denied it with all the added volume of their sociability and their tenderness, just in the crystal depths of which – like the flash of a fish in a stream – the mockery of their advantage peeped up.”<sup>78</sup> (James 212)

narrado. *A volta no parafuso* oscila entre o sonho ou alucinação e a realidade, tal como acontece nas histórias de Ana Teresa Pereira.

Nas histórias pereirianas, porém, as estratégias usadas para dotar a história de ambiguidade – realidade ou sonho? – parecem ir além da simples questão da perspectiva narrativa, não deixando esta, contudo, de ser o principal elemento narrativo causador de dúvida no leitor. Desde logo, a manipulação do ‘tempo’ que, por sua vez, não deixa de estar relacionada com a perspectiva narrativa. O ‘tempo’ de narração nunca é, como já tivemos oportunidade de observar, linear. São usadas de forma excessiva prolepses e, sobretudo, analepses que, além de transmitirem a ideia de um tempo perdido e antigo, causam no leitor uma indefinição sobre qual o momento em que a história está a “ser narrada, foi narrada e devia ter sido narrada assim”.<sup>79</sup>

Por outro lado, e como nem em todas as histórias pereirianas há fantasmas, a autora funchalense opta não por construir personagens convencidas da realidade em que vivem, tal como a jovem preceptora da novela jamesiana, mas precisamente o oposto: as personagens pereirianas são as primeiras a duvidar se aquilo que estão a observar ou a viver seja mesmo real e, deste modo, o vocábulo ‘realidade’ deixa de fazer sentido; é de ‘irrealidade’ de que elas falam, de ‘outras realidades’ provenientes do interior delas mesmas:

“Não estava em Lisboa. Estava algures numa cidade *irreal*<sup>80</sup>, labiríntica, de ruelas estreitas que se bifurcavam noutras ruelas estreitas, sujas e molhadas.

Ou talvez estivesse a passear dentro de si mesmo.” (*MI*, Pereira 43)

A indefinição de Rita em *Matar a imagem*, a sua irrealidade, é a mesma de muitas outras personagens das narrativas de Ana Teresa Pereira. E é precisamente devido a esta indefinição na narração, isto é, de possuímos quase sempre e apenas a perspectiva narrativa de uma só personagem, que faz com nós leitores duvidemos se a história a ser narrada é realidade ou sonho. Esta indefinição começa, desde logo, na personagem. Os melhores exemplos em que há uma verdadeira oscilação da personagem pereiriana na distinção entre a dimensão real e a dimensão onírica da

---

<sup>79</sup> O título *Se eu morrer antes de acordar*, livro de contos de Ana Teresa Pereira publicado em 2000, talvez seja aquele que melhor exprime o conceito de tempo por nós aqui definido.

<sup>80</sup> A marcação em itálico, para sublinhar a ocorrência em Ana Teresa Pereira do vocábulo em causa, é da nossa inteira responsabilidade, no texto original não tal se verifica.

própria história, daquilo que acabámos de afirmar, talvez sejam *O rosto de Deus* e ainda *Se nos encontrarmos de novo*.

O narrador de “O rosto de Deus” é Paulo. Dele dependem não só as descrições das outras personagens, dos espaços, bem como toda a acção narrativa e a história propriamente dita. “O rosto de Deus” não é a história de Tom, mas a de Paulo. Assim, somos levados, desde início, a acreditar naquilo que nos está a ser narrado como verídico. Todavia, há dois momentos que nos fazem questionar se esta história é apenas fruto da imaginação de Paulo. E um desses momentos é uma pequena narrativa, um pequeno conto intitulado “O rosto de Deus”, escrita por Paulo, e que aparece nesta novela pereiriana de forma entrecortada; uma narrativa dentro de uma outra narrativa. Este conto faz parte da narrativa e assume todo o capítulo 5 da segunda parte da novela – da página 153 à página 160. Apesar de os nomes das personagens femininas deste conto serem distintos dos das outras personagens femininas, ‘Emily’ e ‘Helena’, e é exactamente este pormenor que permite ao leitor distinguir que está na presença de um conto dentro de uma novela, a atmosfera, a intriga, e o próprio estilo de escrita são de todo semelhantes àqueles registados anteriormente na narração da (outra) história. É quase como se nunca tivéssemos saído da história, ou seja, uma história dentro de uma mesma história. Além disso, a expressão usada por Emily em conversa com Helena para caracterizar a personagem masculina da história é muito semelhante àquela que Tom sussura a Marisa e que, posteriormente, será usado pela própria Marisa para caracterizá-lo:

“O Rosto de Deus”, dissera a Marisa. (*RD*, Pereira 108)

enquanto que Emily a Helena:

“– Eu vi o rosto de Deus.” (*RD*, Pereira 155)

“Ela aproximou-se, um sorriso num rosto perturbado.

– Estás feliz?

– Muito.

– Viste o rosto de Deus...

Olhou para mim um pouco intrigada.” (*RD*, Pereira 158)

Estas caracterizações levam o leitor a supor que está perante a mesma personagem, provavelmente Tom, o que confere uma ambiguidade crescente à própria história de *O rosto de Deus* – Fará parte tudo de uma ficção do escritor Paulo?

Contudo, há um segundo momento, um instante de hesitação de Paulo, que conduz uma vez mais o leitor à dúvida, à descrença que esta história tenha mesmo acontecido na realidade:

“Pensou pela primeira vez que as pessoas deviam especular muito sobre as suas vidas. Aquele estranho grupo fechado nas vivendas abandonadas há tantos anos... Deviam circular histórias...

No entanto, nenhuma delas podia ser tão estranho como a realidade.

Partindo do princípio de que havia uma realidade. Por vezes tinha a impressão de que estavam os quatro perdidos num sonho... mas um sonho de quem? De Tom mergulhado no seu silêncio, das gémeas que pareciam viver para adorá-lo, dele próprio que a maior parte do tempo se limitava a observá-los...

– Seja como for não gosto disto.” (RD, Pereira 143:144)

Mas, afinal, será que Tom terá mesmo existido? A incerteza persistirá em nós leitores, mesmo que, como afirmam Anabela Sardo e Ana Teresa Pereira, o Tom de “O rosto de Deus” tenha voltado para “A rainha dos infernos”, isto é, mesmo que estejamos sempre na presença de um só Tom.

A hesitação de Paulo é exactamente a mesma de Ashley em *Se nos encontrarmos de novo*. De facto, a construção do romance ‘Prémio Ficção Pen Clube Português’ 2004 assenta essencialmente nas divagações oníricas da personagem Ashley e a análise do mesmo será complementada com o estudo do filme *O fantasma e a senhora Muir* de Joseph Mankiewicz. Todavia, interessa-nos neste momento a narração da história, as dúvidas e as certezas do seu narrador. Se Paulo é o narrador de “O rosto de Deus”, David e Rita os narradores de *Matar a imagem*, Rebecca aquele de *O verão selvagem dos teus olhos*, em *Se nos encontrarmos de novo* essa função é quase da exclusividade de Ashley. Em quase todas estas narrativas temos apenas um ponto de vista da história de uma das personagens. A história de *Se nos encontrarmos de novo* é a história de Ashley. A história de *A volta no parafuso* é a história da jovem preceptora, ou pelo menos, a versão da jovem preceptora de uma história. E se a narração da jovem preceptora da novela jamesiana é plena de certezas, aquela de Ashley comporta algumas incertezas sobre os factos narrados. No segundo capítulo da presente dissertação havíamos já dito que o falecido marido de Ashley, Tom, aparecia neste romance sob a forma de fantasma, mesmo que a própria Ashley o reinvente como real. E havíamos

acrescentado que Byrne se havia apaixonada por Ashley, constituindo com ela o verdadeiro par amoroso desta história. Não adiantámos porém se Byrne era também ou não um fantasma, uma invenção de Ashley, tal como Tom e, ainda, paradigmaticamente, à semelhança dos fantasmas de Peter Quint e Miss Jessel inventados ou não pela jovem preceptora. E se esta dúvida se nos apresenta legítima deve-se, sobretudo, à narração focalizada em Ashley que, na parte final da narrativa, interroga-se sobre a existência da sua relação amorosa:

“Aqueles semanas tinham passado depressa, havia dias em que o nevoeiro estava tão denso que não se vislumbrava nada a um metro de distância, e não se percebia se era manhã, tarde ou noite. E às vezes não tinha forças para levantar-se da cama, deixava-se ficar deitada e pensava que tinha tudo sido um sonho, nunca saíra dali, sabia que ia morrer e tivera um último sonho. E no sonho apaixonava-se, e voltava a trabalhar, e era feliz de novo. Porque aquilo não podia ter acontecido, nenhum médico lhe daria um ano de vida... Tu és capaz de erguer dos mortos e não o sabes. (...) Estava quase a fazer um ano que conhecera Byrne, o círculo estava quase fechado, daí a umas semanas começaria a cair neve, e haveria uma árvore de Natal em Trafalgar Square e no final do ano as pessoas saíam para dançar e tomar champanhe.” (SNEN, Pereira 151:152)

“Pensava que tinha um sonho”, “nunca saíra dali”, “tivera um último sonho”... Não terá passado mesmo tudo de um sonho de Ashley? Será que Byrne realmente existiu? Mas Ashley terá alguma vez saído verdadeiramente daquele quarto? Ou o seu estado enfermo haverá provocado apenas um sonho, uma onírica relação de amor? São perguntas de todo semelhantes àquelas que havíamos colocado para *O rosto de Deus* e *A volta no parafuso*? Estas dúvidas podem estilhaçar e abrir novas interpretações da história, sendo que responderemos a estas perguntas e traçaremos uma interpretação final de *Se nos encontrarmos de novo* numa fase posterior da nossa dissertação. O que realmente interessa neste momento é o facto de estas perguntas existirem. A perspectiva narrativa centrada numa só personagem leva-nos precisamente a colocar este tipo questões, mesmo que de antemão saibamos já as respostas às mesmas. Poderíamos colocar ainda iguais questões a tantas outras narrativas pereirianas, como por exemplo *A última história*.

Assim, a perspectiva narrativa em Ana Teresa Pereira revela-se, à semelhança do que acontece em *A volta no parafuso* de Henry James, fundamental na interpretação das suas narrativas. Na leitura de uma narrativa pereiriana seremos quase sempre confrontados apenas com uma versão da história, estando sujeitos e condicionados a essa mesma versão, independentemente de que a história tenha sido real ou passado

apenas de um sonho da personagem. A perspectiva narrativa é única, porque a personagem é igualmente única. Porém, as semelhanças estilísticas entre Ana Teresa Pereira e Henry James não se ficam por aqui. Do escritor anglo-americano, a autora madeirense herdou ainda outros recursos e mecanismos estilísticos que vão além da perspectiva narrativa, como por exemplo, algumas imagens dos livros dele. Há outros pontos em comum entre estes dois autores que carecem de debate e justificam, neste contexto, uma reflexão.

No livro de crónicas *O sentido da neve*, em *O castelo em ruínas*, a autora funchalense admite a existência de imagens de narrativas jamesianas que constantemente povoam o seu espírito e que, no caso das de *A volta no parafuso*, demonstraremos estarem presentes nas narrativas pereirianas e no processo criativo da própria autora:

“Há uma novela de Henry James (não te lembras do título, da história, só de algumas imagens e deles, sentados numa sala escura, onde a imobilidade dos objectos...) que termina com as palavras ‘I’m old’. Imaginas que o homem estava sentado junto à lareira quando as disse, ou as pensou, que a mulher estava de pé, envolvida no silêncio dos objectos, ela que minutos antes lhe falara daquele momento único, a partir do qual nada é o mesmo, em que alguém descobre que envelheceu. E lembras-te bem do longo, profundo alívio de ter chegado ao fim e da densa liberdade... a liberdade de falcão, feio, distante, de que ninguém gosta... Mas essas palavras são de Truman Capote (porque tu és feita da matéria dos livros, e a tua memória... ).” (SN, Pereira 15)

Entendemos por imagens aquelas de carácter literário que, de qualquer maneira, estão relacionadas, quer em Ana Teresa Pereira quer no universo literário jamesiano, com o medo e a violência. São essas imagens que as personagens pereirianas recordam, como que não fosse possível, da parte delas, abandonar esses sentimentos que subjazem a essas mesmas imagens: condicionam a acção da personagem na história; invadem o espírito da personagem; influenciam de forma determinante a relação entre as diversas personagens, entre o eu e o outro – a violência e o medo, o ser dominante e aquele que é dominado, a jovem preceptora e o Miles de todas as narrativas pereirianas; causam ainda a sensação nas próprias personagens pereirianas de que as histórias vividas por elas mesmas já teriam sido vividas por outras personagens antes delas. E as imagens de *A volta no parafuso* que perpassam pela memória das personagens pereirianas são quase sempre as mesmas, representando situações que as próprias personagens pensam incarnar ou apenas acontecimentos com os quais se identificam.

E essas imagens de medo e violência têm origem na atmosfera de Bly. Assim, a imagem da novela jamesiana mais presente nas histórias de Ana Teresa Pereira é a de um banco de pedra junto a um lago:

Em *Matar a imagem*:

“(…) o velho banco de pedra em frente do lago de águas agitadas em *The Turn of the Screw*” (Pereira 14);

Em *A coisa que eu sou*:

“Há uma torre coberta de hera, um lago de águas escuras, imóveis, um solitário banco de pedra entre os lilases…” (Pereira 78)

Em *Quando atravessares o rio*:

“E Katie sorriu porque gostava da ideia: uma mulher misteriosa, como uma personagem de Henry James, caminhando num jardim, aproximando-se de um banco à beira-mar, ajoelhando em frente de um altar com velas acesas.” (Pereira 35)

E a imagem de um velho banco de pedra junto a um lago tem precisamente origem num dos episódios mais marcantes para o desenrolar da história de *A volta no parafuso* e que ditará o afastamento de Flora de Bly: a jovem preceptora afirma ver, na presença de Flora, o fantasma de Miss Jessel na outra margem do lago:

“Estávamos na orla do lago, e como tínhamos recentemente iniciado as aulas de geografia, o lago era o mar de Azove.

De repente, naquelas circunstâncias, apercebi-me de que, do outro lado do mar de Azove, havia alguém que nos observava com interesse. O modo como tomei consciência disso foi a coisa mais estranha do mundo – a mais estranha, claro, se exceptuarmos aquela ainda mais estranha em que rapidamente se converteu. Tinha-me sentado com um lavor – porque eu era uma coisa que se podia sentar - no velho banco de pedra que abarcava todo o lago; e nesta posição comecei a dar-me distintamente conta, ainda que sem a ver directamente, da presença, ao longe, de uma terceira pessoa.”<sup>81</sup> (James 62:63)

---

<sup>81</sup> “ We were on the edge of the lake, and as we had lately begun geography, the lake was the Sea of Azof. /Suddenly, amid these elements, I became aware that on the other side of the the Sea of Azof we had an interested spectator. The way this knowledge gathered in me was the strangest thing in the world – the strangest, that is, except the very much stranger in which it quickly merged itself. I had sat down with a piece of work – for I was something or other I could sit – on the old stone bench which overlooked the pond; and in this position I began to take in with certitude and yet with without direct vision the presence, a good way off, of a third person.” (James 180)

Nas narrativas pereirianas deparamo-nos com a mesma atmosfera misteriosa de Bly, a mesma neblina, o medo terrível das personagens, e isto acontece sobretudo nas narrativas referentes ao primeiro ciclo literário da autora. Para além desta imagem jamesiana, há ainda uma outra, muito recorrente e até obsessiva em Ana Teresa Pereira, que contribui para densificar o ambiente que circunda as personagens pereirianas : as escadas e a torre de Bly onde havia aparecido pela primeira vez o fantasma de Peter Quint à jovem preceptora:

“Ele estava de facto ali! – mas lá em cima, para lá da relva, e no alto daquela mesma torre para a qual, naquela primeira manhã Flora me tinha levado.” (James 35)

e,

“Não consigo dizer agora o que foi que me determinou ou guiou, mas avancei a direito pelo patamar, erguendo bem alto a minha vela, até me deparar com a alta janela sobranceira ao grande lance das escadarias. Então, tomei precipitadamente consciência de três coisas. Foram praticamente todas simultâneas e todavia tiveram relâmpagos de sucessão. A minha vela, por causa de um brusco movimento, apagou-se (...). Sem ela, no instante seguinte, vi que havia alguém nas escadas. Falo de sequências, mas não precisei sequer de um lapso de segundos para me empertigar para um terceiro encontro com Quint.”<sup>82</sup> (James 86)

Em *Se nos encontrarmos de novo*, Byrne parece ter presente esta imagem jamesiana quando se apercebe da sua distância física em relação a Ashley, quando apesar de viver um amor terrível por Ashley, tal como a jovem preceptora, se sente enfim sozinho e com medo:

“Tomou dois comprimidos para dormir e fechou os olhos, mas não queria pensar, ele estava no andar de cima, um lança de escadas a separá-los, numa dessas escadas havia fantasmas como nos de Bly, alguém lhe oferecera a novela de Henry James numa véspera de Natal, quando estava no colégio, e embora já tivesse onze ou doze anos sentira muito medo, as torres e as escadas, medo de torres e escadas...” (SNEEN, Pereira 66)

---

<sup>82</sup> No texto original: “He did stand there! – but high up, beyond the lawn and the very top of the tower to which, on that first morning, little Flora had conducted me.” (James 164); “I can say now neither what determined nor what guided me, but I went straight along the lobby, holding my candle light, till I came within sight of the tall window that I presided over the great turn of the staircase. At this point I found myself aware of three things. They were practically simultaneous, yet they had flashes of succession. My candle, over a bold flourish, went out (...). Without it, in the next instant, I knew that there was a figure on the stair. I speak of sequences, but I required no lapse of sequences to stiffen myself for a third encounter with Quint.” (James 195)

E esta imagem jamesia reaparece também, de forma obsessiva, noutras narrativas pereirianas,

como em *A cidade fantasma*, no conto “A noite dá-me um nome”:

“- A casa de *The Turn of the Screw*... lembra-se?

Claro que Tom se lembrava. Passara lá muitas noites agitadas, noites em que era feito da mesma matéria de Peter Quint e Miss Jessel e com eles espreitava pelas janelas, subia pela escada de caracol da torre, vagueava junto ao lago. Não sonhava com fantasmas, sonhava que era um fantasma e assombrava paredes, subterrâneos, torres, quadros.” (Pereira 23)

ou ainda em *O ponto de vista dos demónios*, no conto “As montanhas e os rios”:

“Mas há muitas escadas nos livros de James: em *The Turn of the Screw*, a preceptora sem nome desce as escadas de Bly e vê a mulher que é um fantasma e um reflexo dela mesma, sempre vestida de preto e sempre triste, sentada num degrau com o rosto escondido entre as mãos;” (Pereira 100)

As personagens pereirianas são envolvidas pela atmosfera de Bly, revêem-se no papel de Miles e da jovem preceptora, projectam-se e são projectados à semelhança destes, sendo que para além de incorporarem verdadeiras imagens de medo e de violência, as narrativas jamesianas, em concreto *A volta no parafuso*, parecem determinar nas personagens de Ana Teresa Pereira o acesso a um outro estado, a uma realidade sagrada:

“Comecei a ler Henry James, à procura do contacto com o sagrado, que segundo Yeats (e Tom) só reaparecera na literatura quando James principiara a escrever.” (RD, Pereira 61)

Em “A rainha dos infernos”, a filha de Tom presente nas histórias de Henry James um contacto com o sagrado, uma ligação com o mundo invisível, e é esta mesma ideia que transparece das palavras de Tom acerca das pinturas de Rothko no quarto de Marisa, num conto pereiriano em que *A volta no parafuso* é também amplo objecto de debate entre as personagens, “O anjo esquecido”:

“Na parede, uma página de revista. Uma reprodução de um Rothko, com o título em letras minúsculas.

*Earth-Green and White 1957*

Afastou-se um pouco.

O quadro estava sozinho na parede branca, e parecia uma porta, um pedaço de infinito.

E as flores por baixo, como se fosse algo de sagrado.

Um altar.

‘Ela devia acender velas também...’

E porque não?

A relação dela com o invisível. Em toda a parte, como uma escrita.”<sup>83</sup> (Pereira 120)

E o invisível em Ana Teresa Pereira representa, como já vimos, a revelação da verdadeira identidade das personagens pereirianas. E as imagens violentas e assustadoras de *A volta no parafuso* parecem ter uma relação directa com essa revelação, com uma forma solitária de ver o mundo. As personagens pereirianas reagem a algo que lhes é superior, monstruosamente sagrado, e a pintura, a escrita, a escultura, a representação seriam apenas formas de estabelecer esse contacto com o sagrado. A personagem pereiriana é alguém que vive e trabalha no escuro e esta é também, por sua vez, uma imagem jamesiana obsessiva na qual a autora funchalense se revê enquanto escritora,

“ ‘Vivemos no escuro’<sup>84</sup>, escreveu Henry James.

Vivemos no escuro, fazemos o que podemos... Anos mais tarde, Truman Capote citava-o no prefácio de um dos seus livros – ‘o resto é a loucura da arte...’<sup>85</sup>(Pereira 77)

e ainda,

“No conto ‘The Middle Years’, Henry James escreve: ‘We work in the dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art.’ O protagonista é um velho escritor que sente a morte a aproximar-se, e sonha com uma segunda oportunidade. Mas não há uma

---

<sup>83</sup> Ana Teresa Pereira, “O anjo esquecido”, *Contos*, Relógio d’Água, Lisboa, 2003, p. 120

<sup>84</sup> A imagem e a ideia de que o escritor é alguém que trabalha na escuridão é recorrente em Henry James; não é só em “The Middle Years” que o escritor anglo-americano usa esta expressão, mas também, e por exemplo, no seu ensaio *The Art of Fiction* quando elogia a arte literária do escritor francês Émile Zola: “M. Zola is magnificent, but he strikes an English reader as ignorant; he has an air of working in the dark; if he had as much as light as energy, his results would be of the highest value.” (James 22:23)

<sup>85</sup> Ana Teresa Pereira, “Um Retrato de Jennie”, *A coisa que eu sou*, Relógio d’Água, Lisboa, 1997, pp.77:87

segunda oportunidade. Nunca. Só a consciência da escuridão, de que fazemos o que podemos... e o resto é a loucura da arte.”<sup>86</sup> (Pereira 47)

A identidade e a solidão estão relacionadas com a vivência da personagem pereiriana na escuridão. Aliás, o ambiente que rodeia as personagens das narrativas de Ana Teresa Pereira é semelhante àquele das narrativas jamesianas; deparamo-nos com a mesma atmosfera misteriosa e ambígua, os mesmos espaços bucólicos isolados da sociedade, a escuridão em que a personagem imerge e, sobretudo, a igual procura por parte da personagem pela realidade, o inteligível ou o invisível, por uma identidade que vagueia nas sombras. E, de novo, perante as narrativas pereirianas, vemo-nos enredados numa circularidade temático-narrativa asfixiante. A identidade da personagem de Ana Teresa Pereira nasce da realidade das sombras, sendo que Henry James, Joseph Mankiewicz e Daphne du Maurier constituem essas trevas, por onde apenas um olhar tem acesso, porque

“O ponto de vista de Henry James: no fundo, só conhecemos a personagem que está em primeiro plano, não conhecemos as outras, ou apenas de forma muito indirecta, como num espelho. Obscuramente, como num espelho. Não sabemos o que acontece de facto, porque a história só tem realidade na mente dessa personagem.”<sup>87</sup> (Pereira 18)

o que, por sua vez, e segundo a própria Ana Teresa Pereira em “O medo de escuro”, vai ao encontro de um objectivo claro do escritor, nunca desvelar nada e nada da história explicar:

“Por quem estava apaixonada a jovem preceptora, perdida nas torres e no silêncio de Bly? Eu sempre achei que não era pelo tio das crianças, nem por Peter Quint; mas estamos num lugar onde tudo é possível, tudo é provável, e o princípio de Henry James era ‘Never explain’.” (Pereira 47)

Daí também que alguns títulos das narrativas da autora madeirense se refiram sempre a uma escuridão e ao modo singular de a ver, se limitem à perspectiva narrativa de uma só personagem, de uma única identidade, tais como *O ponto de vista das gaivotas* ou, ainda, *O ponto de vista dos demónios*.

---

<sup>86</sup> Ana Teresa Pereira, “O medo do escuro”, *O ponto de vista dos demónios*, Relógio d’Água, Lisboa, 2002, pp.47:49

<sup>87</sup> Ana Teresa Pereira, *O mar de gelo*, Relógio d’Água, Lisboa, 2005

Todavia, resta-nos ainda estabelecer um outro paradigma entre o texto jamesiano *A volta no parafuso* e as narrativas pereirianas, sobretudo, no que diz respeito à estilística.

Ana Teresa Pereira tem um estilo de escrita muito próprio, muito dela, no qual sobressai sempre uma linguagem clara, concisa, pitoresca até nos vocábulos importados de outras línguas e, ainda, obsessivamente referencial. Os seus textos e narrativas são curtos, tais como a construção frásica em que estes assentam. Os parágrafos são igualmente concisos e tudo parece convergir para uma limpidez e clareza extenuantes, para a simples palavra, pois, como faz questão de notar a própria autora, no fim restam apenas as palavras “Boares ensina-nos que no fim restam só as palavras. Porque quando se encontram as palavras verdadeiras, as coisas que elas representam desaparecem.” (Pereira *cit. in* Maço III) A escrita parece ser assim, também, uma forma de atingir o inteligível, de perceber a linguagem original, aquela dos pássaros, e este desejo de concisão, de depuração linguística de Ana Teresa Pereira caminha neste sentido: ambicionar, à semelhança das suas personagens, a realidade do mundo invisível – “Eu acho que tenho esse desejo de concisão. Desejo transformar um romance numa novela. Uma novela num conto. Um conto numa página. Uma página numa palavra.” (Pereira *cit. in* Maço III). E o estilo da autora funchalense tem vindo a ser aperfeiçoado cada vez mais, de livro para livro, neste sentido, como documenta Manuel de Freitas acerca do último livro de contos da autora, *As duas casas*:

“De há uns anos para cá, Ana Teresa Pereira reescreveu alguns dos seus primeiros textos. Em *As Duas Casas*, exemplo mais recente dessa prática, são retomados os contos *A Casa das Sombras* (1991) e *A Casa do Nevoeiro* (1992), que se poderiam arrumar na categoria da literatura infanto-juvenil. Detenhamo-nos, para já, no processo de reescrita que a autora se dispôs, verificando que há mudanças tão drásticas como a dos nomes dos personagens (Cristina passa a chamar-se Rita, e o cão Charlie tem agora por nome Indy) que formam fatalmente um quarteto evocador dos Cinco de Enid Blyton. Mais significativo, ainda, é o evidente desejo de depuração que assiste a esta reescrita. Onde antes ‘Estava à sua frente um monte de páginas vazias. Sem uma palavra escrita’ passa a ler-se ‘Tinha à sua frente um monte de páginas em branco’. Mas a depuração não é sinónimo de supressão. Há frases que são acrescentadas, formulação alteradas em prol da maior exactidão possível, sinais de pontuação repensados. Os capítulos, por seu lado, merecem agora títulos tão sugestivos como ‘Um lugar que só existe às vezes’. Nada disto surpreenderá os leitores das obras mais recentes de Ana Teresa Pereira; é para a concisão, para a crua e desarmante sobriedade que esta escrita parece encaminhar-se, nos antípodas do lirismo aleatório ou da pobreza confrangedora em que soçobram tantos dos nossos prosadores.” (Freitas 34)

De facto, o estilo de Ana Teresa Pereira era, sobretudo no período referente ao ‘ciclo da trevas’, mais denso, subsistia nos seus textos uma linguagem mais floreada e, neste momento, a sua escrita é rendilhada numa linguagem cada vez mais próxima do seu estado bruto, pura, sem maneirismos, sempre mais próxima da prosa poética, fruto também da sua evolução enquanto escritora. E existem dois aspectos concomitantes respectivamente à escrita de Ana Teresa Pereira e àquela de Henry James: o primeiro tem a ver com preferência do tipo de texto que ambos escrevem, o ambiente natural em que expressam melhor a sua arte, e o segundo aspecto, como já dissemos, está relacionado com a estilística.

Na introdução de *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*, Morris Roberts afirma:

“Não é totalmente claro o que quis dizer Henry James quando defendia que o romancista devia ignorar o presente, e os seus romances, os quais foram apelidados por alguns de ‘fábulas’, mas que foram considerados por ele mesmo como sendo realistas num certo sentido, não ajudam a clarificar este assunto.”<sup>88</sup> (James xiii:xiv)

E é praticamente de ‘fábulas’ a que nos referirmos quando queremos caracterizar as narrativas de Ana Teresa Pereira, ou como a própria autora em entrevista ao Jornal da Madeira e, posteriormente, Rui Magalhães parecem identificá-las como “contos de fadas”:

**“J.M. – O que faz com que textos, fragmentos, imagens a procurem?**

**ATP** – Não sei, nem me interessa. Isso é o meu mistério, a minha magia. Não me interessa explicá-los. E quando finjo explicar, é sempre para dissimular mais.

Eu escrevo contos de fadas.” (Maço 1993)

E os textos de Ana Teresa Pereira não são apenas “contos de fadas”<sup>89</sup> ou “fábulas” no que corresponde ao conteúdo dos mesmos, mas ao que o próprio Henry James consideraria o que devia ser o romance, ou seja, tem a ver também com uma questão de

---

<sup>88</sup> Na edição original do ensaio: “It is not clear from what James says at what extent a novelist may ignore the actual, and his novels, which some have called ‘fables’ but which he certainly regarded as realistic in some sense, do not make the matter any clear.” (James xiii:xiv)

<sup>89</sup> Os contos de fadas foram sempre alvo de interesse por parte da autora, desde aqueles dos irmãos Grimm até à *A rainha da neve* de Hans Christian-Andresen. Em 1996, Ana Teresa Pereira edita até um seu livro de contos intitulado *Fairy Tales* (Black Sun Editores, Coleção “the impossible papers”, Lisboa, 1996)

forma; ainda sobre *The Art of Fiction*<sup>90</sup> e este assunto, Morris Roberts acrescenta e esclarece-nos:

“A lição de Flaubert e de Maupassant é uma lição de forma e de estilo numa obra de ficção. (...) Um romance pode dar prazer pela sua forma, como uma outra qualquer obra de arte – pela maneira como é composta e trabalhada.

Forma, e acidentalmente significado – significado distinto de ideias – depende da fusão entre ‘imagem’ e ‘ideia’ acima supracitada, tal como James pensa ocorrer na perfeição em Maupassant. É a descoberta que faz de Madame Bovary um clássico, acima de qualquer outro romance. A alma da história de Flaubert está na sua acção – e é tudo acção, sempre em movimento, sempre infinita. Isto é o ideal.” (James xvii)

As narrativas pereirianas são o exemplo perfeito de forma e, ainda, de fusão entre imagem e ideia. A construção da identidade das personagens e do próprio duplo baseiam-se, na verdade, numa sucessão de imagens sobrepostas e pelas próprias personagens pereirianas enunciada, como fazem questão de justificar:

“Não compreendes, enfim, que os outros não existem? Que cada um de nós está sozinho numa sala forrada de espelhos, que devolvem imagens e imagens de imagens, até ao infinito, imagens nossas deformadas que chamamos, com a nossa simplicidade habitual quando falamos de coisas enormes, os ‘outros’? 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 crêem-se reais... julgam-se pessoas. Mas são somente pedaços de mim que vivem histórias comigo.”<sup>91</sup> (Pereira 65)

Sob o ponto de vista formal, os textos de Ana Teresa Pereira estão muito próximos daquele tipo de texto que Henry James preconiza na novela *A volta no parafuso* de ideal, isto é, exceptuando alguns contos da autora madeirense, os seus textos oscilam sempre entre a novela e o romance breve. O efeito corresponde na perfeição ao estilo de escrita por ela adoptado: a concisão, a objectividade, a palavra no seu estado puro.

Por último, falta analisarmos então ainda um aspecto relacionado com a estilística e que, aparentemente, poderia constituir motivo de discussão e de alguma controvérsia: os textos de Henry James e de Ana Teresa Pereira estão igualmente peçados de referências intertextuais. Os textos de Henry James não serão, por certo, os únicos onde isso acontece, e o leitor de Ana Teresa Pereira poderia argumentar que este

---

<sup>90</sup> *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*, edited by Morris Roberts, Oxford University Press, New York, 1948.

<sup>91</sup> Ana Teresa Pereira, *As personagens*, Editorial Caminho, Lisboa, 1990.

é também um ponto em comum com as narrativas de Iris Murdoch, uma escritora muito admirada pela autora madeirense. Essa admiração é sobretudo visível nas narrativas do ciclo do sagrado e que atinge o seu clímax no romance *Se nos encontrarmos de novo*; história em que Byrne perpassa, de um modo geral, a leitura de algumas narrativas de Iris Murdoch. Porém, é inegável que o interesse em Iris Murdoch surge em Ana Teresa Pereira mais tarde do que aquele em Henry James, isto é, as obras do escritor anglo-americano aparecem referenciadas nos textos pereirianos bem antes daquelas da escritora irlandesa. Se Henry James é referenciado, desde logo, em 1989, na primeira obra da autora, *Matar a imagem*, o nome de Iris Murdoch só aparece enunciado pela primeira vez em 1996, na epígrafe do livro de contos *Fairy Tales*, precisamente sete anos após o início da carreira literária da autora madeirense e nove livros depois de *Matar a imagem*: “One can only love an angel. And that dreadful thing is not love. Those with whom the angels communicate are lost”. (Pereira 3)

Por isso, e sob o ponto de vista estilístico, somos levados a pensar que o tipo de escrita referencial presente nos textos jamesianos tenha sido aquele que influenciou, num primeiro momento, a escrita de Ana Teresa Pereira, contribuindo assim para a criação de um estilo muito próprio. Em *A volta no parafuso* as referências intertextuais, bem como a nomeação de artistas e espaços, são inúmeras:

“(com a profunda e doce serenidade, diria, de um dos meninos santos de *Rafael*)” (James 22)

“Estávamos na orla do lago, e como tínhamos recentemente iniciado as aulas de Geografia, o lago era o *mar de Azove*.” (James 62)

“Lembro-me que o livro que tinha então entre mãos era *Amelia*, de Fielding, e também que estava completamente acordada.” (James 85)

“Ela recusou-se terminantemente a deixar-se confundir; voltou os olhos para a chama das velas como a se a pergunta fosse tão irrelevante, ou pelo menos tão impessoal, como as do manual de *Mrs. Marcet*<sup>92</sup> ou nove vezes nove.” (James 91)

---

<sup>92</sup> Se as referências às figuras dos quadros do pintor Rafael Sanzio, ao romance *Amelia* de Fielding, e ao *mar de Azove*, podem ser familiares ao leitor comum, aquela a *Mrs. Marcet* pode passar despercebida. Na verdade, Jane Marcet (1769-1858) foi autora de uma série de manuais escolares, escritos em forma de diálogos ficcionados, sobre química, física, economia e cristianismo.

assim como nos textos pereirianos, nos quais as referências intertextuais são obsessivamente levadas a um extremo, pela constância com que são citadas, quase em catadupa; por exemplo, em *O verão selvagem dos teus olhos*:

“Numa noite em Setembro, vi Michael Redgrave a representar Hamlet em Stratford-upon-Avon.” (Pereira 14)

“Em Espanha, vi pinturas de El Greco, (...)” (Pereira 14)

“E quando à noite me sentava na biblioteca com o meu pai, a lareira acesa, os cães deitados aos nossos pés, sonhava que um dia ia encontrar alguém, uma segunda pessoa por quem sentisse amor. Mr. Darcy, Mr. Knightley. Tinha de por de lado Mr. Wickham, não porque me assustasse o mau carácter, mas porque esse homem devia ter dinheiro, muito dinheiro.” (Pereira 26)

“Uma heroína de Jane Austen” (Pereira 32)

“Talvez por estarem longe de casa, falavam assim, sem qualquer formalidade. Rebecca não conseguia imaginá-lo a abordá-la na National Gallery. Mas dirigia-se a ela no Museu do Prado, como se fosse a coisa mais natural do mundo.” (Pereira 41)

“A música de Bach.” (Pereira 65)

“A casa mais bela da Cornualha, uma das mais belas da Grã-Bretanha. Manderley.” (Pereira 78)

“Gostava de ler histórias de exploradores, E. H. Wilson, que em 1910 se aventurou pelo interior da China, com o seu chapéu de cowboy e o seu spaniel, à procura do lírio ‘Regale’, e um dia, quase sem esperar, chegou ao campo de lírios.” (Pereira 83)

“Uma figura de contos de fadas, Alice, Cinderela, Grettel... Gerda, talvez, plantando rosas num caixote, it was roses, roses, all the way, with myrtle mixed in my path...” (Pereira 110)

“Gravuras de Hiroshige, uma ponte sobre um rio, uma aldeia coberta de neve, o monte Fuji ao longe.” (Pereira 129)

Qual é, afinal, o objectivo de uma escrita carregada de referências intertextuais? Na verdade, em Ana Teresa Pereira, e independentemente de se tratar de intertextualidade ou de unitextualidade, as referências ajudam a definir a identidade das suas personagens. Cabe a elas enunciar livros, pintores, espaços ou filmes. Se num primeiro momento tínhamos visto que havia uma ausência referencial na caracterização dos espaços das histórias pereirianas, neste momento, há uma espécie de necessidade em referenciar o espaço das personagens conotando-o com um espaço real, como por

exemplo, Londres, cidade que serve de cenário a *O verão selvagem dos teus olhos* e a *Se nos encontrarmos de novo*. A construção da identidade das personagens passa também por aquilo que elas enunciam. A solidão das mesmas é preenchida metaforicamente por estas referências, pelas leituras que fazem ou pelos filmes que vêem.

Esta escrita referencial é fulcral para percebermos não só a identidade da personalidade representada pelas personagens pereirianas, mas também a forma como são construídas e de como nascem enquanto personagens. De *A volta no paraíso*, as personagens pereirianas herdaram as imagens de medo e de violência aí presentes e a incapacidade de amar alguém. Além disso, o esquema algo estruturalista em que assenta a construção das personagens, o duplo, o relacionamento do eu e do outro, é em Ana Teresa Pereira paradigmático daquele da novela jamesiana. A atmosfera misteriosa e fantasmagórica que rodeia Bly e os espaços envolventes aí descritos assemelham-se, de certa forma, a alguns espaços emblemáticos das narrativas pereirianas, como os de *Matar a imagem* ou de “A rainha dos infernos”, a saber: as escadas, o lago, as torres, o velho banco de pedra; e, por último, a relação temática entre as histórias destes dois escritores. Estamos na presença de histórias que nos contam a construção de uma identidade, na qual, e usando a expressão da própria Ana Teresa Pereira, a ‘fusão dual’ entre as personagens, entre o eu e o outro, é a solução final e mais natural desse mesmo processo de construção identitária.

Por outro lado, também em Henry James parecemos encontrar uma só personagem feminina, obsessiva e alimentada por um mundo ficcional, sendo que, tal como em Ana Teresa Pereira, a história oscila entre a alucinação e a realidade. A ambiguidade e as dúvidas se a história que haviam lido tinha sido real ou não persistirão para sempre nos leitores. “Nunca explicar” é uma premissa comum entre a escritora madeirense e o escritor anglo-americano que, por sua vez, deriva sobretudo da perspectiva narrativa adoptada por estes dois autores, isto é, uma só perspectiva, uma única versão da história. A perspectiva narrativa é coerente com as personagens que constituem a história, pois em ambos os casos parece existir apenas uma personagem.

A procura pela verdadeira identidade, pela realidade em si, por parte quer da personagem pereiriana quer daquela jamesiana, diz respeito também a uma procura autobiográfica dos dois escritores, eles que tais como os seus personagens ‘vivem na escuridão’. Entrever a realidade nas sombras talvez seja o ponto de chegada dessa pesquisa do inteligível. Assistimos sempre, nos dois casos, à perseguição de algo superior e não a uma simples fuga – “Rose desviou-se um pouco a fim de não esmagar

as flores e as cerejas e correu para a carruagem, para o comboio que começava a por-se em movimento.” (Pereira 108), parece validar assim esta nossa ideia, numa imagem algo queirosiana, Ana Teresa Pereira em *A neve*. E essa procura pela identidade real ganha forma numa escrita depurada, acutilante e encantatória que, uma vez mais, parece ser comum a ambos os escritores. Estamos na presença de uma escrita referencial que assenta numa linguagem clara, objectiva, desprovida de outras pretensões que não aquela de enunciar o seu estado puro, a linguagem dos pássaros e dos anjos, o meio de comunicação com o mundo invisível.

Deste modo, pensamos poder afirmar que Henry James está de facto presente em Ana Teresa Pereira, e tal não deve constituir algum tipo de pudor, pois é a própria autora funchalense a primeira pessoa a assumi-lo. Da perspectiva narrativa à descrição espacial, da temática à construção da personagem, tudo nas narrativas pereirianas parece ter origem em Henry James. A escritora madeirense e o escritor anglo-americano coexistem no mesmo campo literário, partilham e vivem de modo profundo e apaixonado a mesma escuridão. Porém, o universo de Ana Teresa Pereira é demasiado amplo e complexo para se esgotar apenas naquele jamesiano e os sucessivos materiais de análise por nós propostos encarregar-se-ão de o provar.

## **1.2. Bruscamente, no verão passado: O rosto de Deus**

E é através da escrita referencial de Ana Teresa Pereira, por “ligações subterrâneas entre os livros” (*SNEN*, Pereira 84), que vamos sendo conduzidos pelo labiríntico universo artístico subjacente ao seu, chegando a outras imagens, a outros autores e referências obsessivas que constantemente emergem dos seus textos. Nas narrativas pereirianas emergem não só imagens, frases e temáticas jamesianas, mas também imagens literárias, cinematográficas e até pictóricas de mais autores. Dissemos que este universo subterrâneo não se esgotava em Henry James, e não só não se esgota, como se apresenta infinitamente vasto sendo que, por outro lado, é um universo fechado. Nas referências obsessivas da escritora funchalense não há pontas soltas, tudo se encaminha numa mesma direcção. Henry James e *A volta no parafuso* conduz-nos, por exemplo, a uma adaptação cinematográfica desta mesma novela, *The Innocents* (1961) de Jack Clayton que, por sua vez, nos leva ao universo literário de Truman

Capote, argumentista do filme e um dos escritores mais admirados por Ana Teresa Pereira. Deborah Kerr representa o papel da jovem preceptora nesse filme e ela é também uma das atrizes a ser obsessivamente referida pela romancista funchalense. Deborah Kerr participou em filmes como *A noite da iguana* (1964) de John Houston, com Ava Gardner e Richard Burton, cujo argumento é da autoria de Tennessee Williams. E o dramaturgo americano é, por sua vez, autor de tantas outras peças de argumentos e imagens que são descritas pela nossa escritora. *Um eléctrico chamado desejo* (1951) de Elia Kazan e *Bruscamente, no verão passado* de Joseph L. Mankiewicz constituem adaptações cinematográficas das suas peças, cujo argumento é também da responsabilidade do próprio Tennessee Williams. E todos estes filmes e obras literárias são nomeadas por Ana Teresa Pereira. Katharine Hepburn é uma das atrizes protagonistas de *Bruscamente, no verão passado* e também havia já sido nomeada nas narrativas pereirianas pelo filme *The Philadelphia Story* (1960) de George Cukor, produzido por Joseph Mankiewicz, com James Stewart que, por sua vez, protagoniza também *A janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Na verdade, *A janela indiscreta* baseia-se num dos livros de um dos autores mais amados da romancista funchalense, William Irish ou Cornwell Woolrich que escreveu sobre anjos. E falar de anjos e do sagrado é falar de Rilke ou de Iris Murdoch que nos levaria à Santíssima Trindade de Rublev e aos filmes de Tarkovsky. Todavia, o universo hitchcockiano é demasiado extenso e as referências de Ana Teresa Pereira a este também (uma fotografia de *Notorious* é capa da novela pereiriana *Até que a morte nos separe*). *Rebecca* (1940) levar-nos-ia a Daphne du Maurier, bem como *Jamaica Inn* (1939), um dos filmes menos conhecidos do realizador americano e do qual faz parte como actor Charles Laughton. E o único filme realizado por Charles Laughton é *A noite do caçador* (1955) com Robert Mitchum - um actor de westerns também muito referenciado na obra pereiriana e poderíamos assim chegar até aos filmes de Nicholas Ray (*Johnny Guitar* de 1954 seria o filme eleito) – a autora selecciona as palavras love e hate, bem como a canção trauteada por Mitchum transportando-a para os seus livros. Enfim, poderíamos igualmente continuar com estas e outras referências, mas o objectivo era apenas de demonstrar como o universo artístico subjacente ao de Ana Teresa Pereira é ilimitado e vasto, mas paradoxalmente demarcado no que respeita a temas e autores e, ainda, ilustrar o mecanismo em que assenta toda a escrita referencial da autora.

E poderíamos voltar a interrogar-nos como se terá procedido a nossa selecção, isto é, colocar a seguinte pergunta: porquê por exemplo incluir no nosso ‘corpus’ de

análise comparativa *Bruscamente, no verão passado* e não *Notorious* (1946) de Hitchcock, *Gaslight* (1944) de George Cukor ou *The Browning Version* (1994) de Mike Figgis, sobretudo quando o filme de Mankiewicz é apenas nomeado uma vez em toda a obra pereiriana? Recordamos que num primeiro momento a nossa selecção obedeceu ao número de vezes em que a obra e o autor tinham sido referidos por Ana Teresa Pereira e, por isso, *Bruscamente, no verão passado* seria de excluir; contudo e, para além dos aspectos formais e temáticos que justificam o seu uso, este filme de Mankiewicz é extremamente relevante, pois comporta uma imagem e uma metáfora que sintetizam todo o ciclo do sagrado de Ana Teresa Pereira: a imagem sagrada de um rosto, do rosto de deus,

“Uma simples imagem. Ela parecia uma flor. Às vezes basta um rosto, disse Poirot./ Às vezes basta um rosto – disse Katie baixinho.” (Pereira 77)

afirma a escritora madeirense em *Quando atravessares o rio* e a imagem do rosto de deus presente em *Bruscamente, no verão passado* é suficiente, imprescindível, reveladora e obrigatória para percebermos melhor a temática da identidade nas narrativas pereirianas. Partimos desta imagem e ela é também a nossa meta. E para explicá-la recorreremos a um dos aspectos formais e discursivos do filme, de todo semelhante àquele usado por Henry James em *A volta no parafuso*, a perspectiva narrativa, sendo que nesta análise comparativa começamos pela própria citação de Ana Teresa Pereira. Assim, no romance *As rosas mortas*, pela voz da personagem Marisa, é-nos dito:

“Tudo o que é pequenino e indefeso me comove.

‘It’s a hard world for little ones’, dizia Lillian Gish na *Noite do Caçador*. Não sei bem se era esta a frase, é assim que me lembro. Vi o filme com o meu pai quando era criança, ele segurava-me a mão porque eu tinha medo, uma ou duas vezes disse-me para ir para a cama mas deixou-me ficar. John e Pearl descendo o rio, os sapos, as estrelas, o mundo a preto e branco. A canção do pregador, Robert Mitchum, perseguiu-me durante muito tempo: ‘Leaning, leaning...’. Ainda a assobio às vezes...

É um dos filmes da minha vida, esse e o *Suddenly, Last Summer*, nunca me esqueci da história das tartarugas bebés, e das mulheres que embalavam bonecas, suponho que foi nesse dia (noite?) que deixei de acreditar em Deus.” (Pereira 192)

Na verdade, *A noite do caçador* (*The Night of the Hunter*) e *Bruscamente, no verão passado* (*Suddenly, Last Summer*) são os filmes que melhor ilustram tematicamente o período literário de Ana Teresa Pereira por nós denominado de ciclo

do sagrado: o primeiro filme, pela importante dicotomia amor/ódio que lhe está subjacente e que provoca o desejo vingança por parte de um pregador monstruoso (Robert Mitchum); e o segundo, pela já referida imagem de o rosto de deus, bem como as imagens/cenas supracitadas, e sua relação com a temática da identidade nas narrativas pereirianas.

Aquele que João Bénard da Costa definiu ser “um concerto de vozes”<sup>93</sup> (Costa 36) foi realizado por Joseph Mankiewicz em 1960 e conta a história do internamento num hospital psiquiátrico de uma bela jovem, Catherine Holly (Elizabeth Taylor), após ter assistido à trágica morte de seu primo, Sebastian Venable. A tia de Catherine e mãe de Sebastian, Violet Venable (Katharine Hepburn) tenta convencer o Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), um jovem neurocirurgião, através de uma forma experimental de cirurgia, a lobotomia, a acabar com as constantes alucinações da sua sobrinha. O envolvimento do Dr. Cukrowicz neste caso parece ultrapassar o simples interesse científico e profissional sendo que, após ter administrado por diversas vezes vacinas de ‘sódio pentothal’ em Catherine, descobre afinal que as alucinações da sua paciente tinham uma razão de ser, eram reais. Aliás, um dos episódios que preside à administração de uma das vacinas é aquele referido por Ana Teresa Pereira, a sufocante e estranha cena de Catherine em que, ela vagueando pelo hospital psiquiátrico, de repente, se encontra sozinha e indefesa no meio das outras doentes psiquiátricas que, por sua vez, embalavam bonecas. A cena e a sua citação no âmbito de *As rosas mortas* carece, neste momento, de contextualização, mas não perde por isso importância narrativa nem valor imagético na obra pereiriana. A cena final de *Bruscamente, no verão passado*, o confronto final proposto por Dr. Cukrowicz entre Violet Venable e a sua sobrinha e, em particular, o longo monólogo de Catherine Holly que daí sobressai, é a parte mais crucial do filme: a verdade por detrás da morte de Sebastian Venable.

O argumento do filme da autoria de Gore Vidal e Tennessee Williams formula um casal recém-casado, Sebastian e Catherine, que durante a lua-de-mel, na primeira viagem de Sebastian sem a sua fiel companheira de sempre, a sua mãe, vê ocorrer uma tragédia: Sebastian, um homossexual reprimido, é literalmente comido e sacrificado pelas suas vítimas.<sup>94</sup> Na realidade, *Suddenly Last Summer* tem sido visto, por um lado,

---

<sup>93</sup> João Bénard da Costa, “Os filmes da vossa vida: *Suddenly, Last Summer*”, *O independente*, revista Vida, n.º 371, 23/06/1995.

<sup>94</sup> As relações entre Sebastian e a sua mãe, bem como entre Sebastian e Catherine são ambíguas. Contudo, o facto de este último par amoroso ser casado provém da recensão do crítico Derek Conrad que, em plena

como uma história de antropofagia e de condenação da homossexualidade<sup>95</sup> e, por outro, um discurso crítico de Tennessee Williams (a peça é de Williams e a adaptação é do próprio Williams e ainda de Gore Vidal, convém precisar) para com os psiquiatras e um novo conceito de psiquiatria por parte do dramaturgo americano. De facto, sabe-se no final do filme que, e de acordo com a narração de Catherine (única testemunha do sucedido e como tal a única versão do acontecimento), Sebastian era um homossexual usurpador da beleza de sua mãe (não podia acompanhar o seu filho pois perdia atracção física com o desenrolar da idade) e da prima que, por sua vez, tinha como função seduzir e atrair as suas vítimas, homens jovens e belos. Estas leituras da história poderiam até ser irrelevantes para os leitores de Ana Teresa Pereira, se não estivéssemos a discutir a questão da identidade nos livros da romancista funchalense. Contudo, *Suddenly, Last Summer* é muito mais do que uma simples história de antropofagia ou de uma crítica ao sistema hospitalar psiquiátrico americano das décadas de 50 ou 60 e aquilo que resta do filme na memória de Marisa, em *As rosas mortas*, prova o que acabámos de dizer. A afirmação de Marisa demonstra, num primeiro momento, aquilo que chamámos de negação do mundo convencional. *As rosas mortas*, o romance mais longo de toda a carreira de Ana Teresa Pereira, conta a história de Paulo, um escritor, que se apaixona por Marisa, uma pintora, e pelo mundo desta; e é esta entrada/procura pelo mundo de Marisa que leva Paulo à morte, provavelmente por suicídio. *As rosas mortas* é uma espécie de romance-tese, já que na segunda parte da narrativa Marisa vingará a morte de Paulo, isto é, seduzindo, exactamente como tinha feito com Paulo, a pessoa que segundo ela era a responsável pela morte do seu amante, Miguel, o psiquiatra de Paulo. E desta maneira, o leitor volta a reviver a primeira metade do livro: Miguel é seduzido por Marisa, entrando no mundo privado desta, para depois ser aniquilado por ela: não morre, mas o seu mundo convencional, o trabalho, a família é destruído, e terá de viver para sempre só. Nunca a oposição entre o mundo privado das

---

realização do filme em 1960, entrevistou Joseph L. Mankiewicz, fazendo a presente sinopse: “É sobre uma jovem rapariga (Elizabeth Taylor) que acredita estar mentalmente doente após a morte do seu marido Sebastian. Sebastian era idoletrado por sua mãe, Violet Venable (Katharine Hepburn) que, até à morte do seu filho, acompanhava-o para todo lado. Quando a mulher revela que Sebastian era, na realidade, homossexual e que as suas vítimas – um irado gang de miúdos de praia - tinham sido os responsáveis da morte dele, Mrs. Venable tenta persuadir um jovem cirurgião (Montgomery Clift) a fazer uma lobotomia no cérebro da jovem, de modo a apagar-lhe a memória.” (Dauth 21). Além disso, esta ideia pode ainda ser fundamentada pelas palavras de Violet Venable que, para justificar a vida social normal do seu filho e tentar esconder derradeiramente a homossexualidade dele, afirma: “Ele era um homem casado muito comum.” (“He was a very ordinary married man.”) (Mankiewicz, cena 22, 01h.30m.14s)

<sup>95</sup> É essa, por exemplo, a opinião de João Bénard da Costa que, na crónica por nós já referida de *O independente* de 23/06/1995, afirma: “(...) num filme cujo tema dominante é a antropofagia” (Costa 36).

personagens (aquele de Marisa) e o mundo convencional (o de Paulo e de Miguel) tinha estado tão fortemente em oposição numa narrativa pereiriana.

E Marisa é, à semelhança de Rita de *Matar a imagem*, das gémeas de *O rosto de Deus*, de Ashley de *Se nos encontrarmos de novo* e de Rebecca de *O verão selvagem dos teus olhos*, uma mulher que ambiciona conhecer-se a si própria, sendo que esse conhecimento é sempre interior e constitui uma negação do mundo convencional. Todavia, relativamente aos restantes pares das histórias pereirianas, há uma diferença entre Marisa e Paulo que deve ser notada: “Eu sou mais velha do que tu. Centenas de anos mais velha do que tu.” (Pereira 39) afirma Marisa; e tal facto constitui uma novidade em toda a obra pereiriana porque, e pela descrição de Katie, a escritora e personagem feminina protagonista de *Quando atravessares o rio*, julgando ouvir a voz própria autora madeirense e visualizando assim imagetivamente todas as histórias por ela escritas,

“As suas personagens eram sempre as mesmas: uma mulher um pouco parecida com ela e um homem mais velho chamado Tom. Havia sempre uma casa e um rio, às vezes um jardim. Vagueava naquele mundo durante algum tempo e depois escrevia, em cinco ou seis dias, a primeira versão do livro. Nos meses seguintes trabalhava-o, até sentir que não tinha uma palavra a mais. Se a atmosfera era inspirada por Henry James e Edith Wharton, a escrita tinha algo de romance policial. Não gostava de artifícios. A sua escrita era límpida e fresca como o mundo à sua volta. O jardim e as árvores, a chuva e o sol.” (Pereira 48)

Na verdade, o par Marisa e Paulo é o único em toda a obra pereiriana em que a personagem mais velha é a feminina e, pela citação acima transcrita, poderíamos voltar de novo a Henry James, à “atmosfera inspirada por Henry James” que vagueia nas histórias pereirianas, até porque é de identidade que estamos a falar; porém, havíamos dito que a afirmação de Marisa relativa a *Suddenly, Last Summer* ilustrava fielmente a negação do mundo convencional. E assim parece ser, se contextualizarmos essa afirmação e descrevermos as imagens-chave do filme de que Marisa fala. Marisa, Ashley, Rita e Rebecca têm em comum, por exemplo, o facto de todas negarem a gravidez; apesar de respeitarem quem o faça, casar e ter filhos é algo que nunca esteve nos planos das personagens femininas pereirianas, algo que pertence ao mundo convencional, e a afirmação de Marisa surge nesse contexto que, linhas acima no texto, nos confessa:

“Miguel queria tanto ter um filho. Em parte porque sentia a falta da Carolina e do Nuno, em parte porque seria uma forma de prender-me, de quebrar a minha resistência... mas também, penso, pela razão mais simples e estranha, porque há pessoas no mundo quando amam outras desejam ter filhos com elas.

É algo que nunca senti em mim, o desejo de ter filhos, como se me faltasse qualquer coisa, e no entanto sou doida por bebés, por gatos pequeninos, cães pequeninos, feras pequeninas... até um rato pequenino me comove. Para não falar dos pássaros...” (RM, Pereira 192)

A gravidez como prisão ou resultado desejado de uma determinada relação amorosa, e a negação destes mesmos conceitos, é algo comum a outras personagens femininas de outras histórias pereirianas; recuperando neste momento algumas afirmações das personagens, por exemplo:

Em *Matar a imagem*, Rita:

“Na mesa ao lado estava ao lado um casal com um bebé. Ele tinha barba e óculos, ela era muito magra e relativamente feia. O bebé tinha olhos azuis, rasgados, e uma boquinha com a forma de um triângulo. Fitava-a com interesse. Era uma cena bonita, sempre gostara de a ver... de fora. (Pereira 29:30)

ou ainda, a gravidez angelicalmente penosa e onírica da filha de Tom, em “A rainha dos infernos”:

“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.” (RD, Pereira 13)

A identidade das personagens femininas pereiriana é bem definida e a aversão à gravidez e à forma como essa é justificada pelo mundo convencional parecem ter uma relação directa com as referidas cenas e imagens de *Suddenly, Last Summer*: “mulheres que embalavam bonecas” e “tartarugas bebés” devoradas por pássaros carnívoros.

A cena com que inicia *Bruscamente, no verão passado* - a das “mulheres que embalavam bonecas” no Lyons View State Asylum (a paciente que se submeterá à lobotomia do Dr. Cukrowicz é a que a aparece em primeiro plano e ergue uma boneca de trapos) - é uma clara referência ao desejo natural feminino em ser mãe e constitui, ao mesmo tempo, a imagem cinematográfica escolhida por Ana Teresa Pereira a fim de

demonstrar a negação desse mesmo desejo enquanto mulher. Se esta cena nos remete para uma questão identitária da natureza humana, a cena das “tartarugas bebês” é bem mais determinante no contexto pereiriano. Catherine é, sem dúvida, o principal e único veículo fidedigno comunicativo da tragédia sofrida por Sebastian Venable; cabe a ela quase toda a exclusividade da história biográfica de Sebastian e a longa sequência final, o monólogo de Catherine, um dos mais demorados de toda a história do cinema, é bem prova disso; só Catherine nos poderá dizer (e dir-nos-á) o que terá acontecido a Sebastian. Todavia, é num desse raros momentos em que a exclusividade narrativa de Catherine é quebrada e por oposição ao longo monólogo final do filme que, numa das cenas iniciais do filme, num diálogo com o Dr. Cukrowicz, nos é ilustrada a imagem das “tartarugas bebês” pela voz de Violet Venable (Katharine Hepburn).

Na realidade, esse diálogo em que a mãe de Sebastian tenta convencer o Dr. Cukrowicz a operar a sobrinha dela, de modo a apagar da memória desta os acontecimentos do verão precedente, é o nosso primeiro contacto, enquanto espectadores, com a personagem Sebastian, precisamente pelas descrições iniciais de sua mãe. Violet Venable, a acompanhante eleita pelo seu filho nas viagens deste, conta ao Dr. Cukrowicz que num dos verões passados:

**“Mrs. Violet Venable:** Depois de todo aquele horror... depois dos pesadelos... poder erguer os olhos a um céu... que não esteja negro com aves devoradoras.

**Dr. Cukrowicz:** Um céu cheio de aves devoradoras?

**Mrs. Violet Venable:** Eu disse isso? Que estranho. Há anos que não pensava nisso. Por que de repente... ? Sim, vimos esses pássaros, um Verão, no Pacífico. Sabe, o meu filho Sebastian procurava...

**Dr. Cukrowicz:** Procurava o quê?

**Mrs. Violet Venable:** Pássaros raros, famintos.

**Dr. Cukrowicz:** Não era o que ia dizer.

**Mrs. Violet Venable:** É demasiado rápido para mim. Eu ia dizer que o meu filho Sebastian procurava Deus. Mas controlei-me. Achei que ia pensar: ‘Que excêntrico pretensioso.’ O Sebastian não o era. Isto é algo que nunca disse a ninguém. Algo tão terrível. Perdoe-me se lhe parecer louca, mas é verdade. *Sebastian viu o rosto de Deus.*<sup>96</sup>

**Dr. Cukrowicz:** Gostaria de saber mais.

**Mrs. Violet Venable:** Sim, sim. Um certo Verão, há muito tempo, sentado aqui no jardim... Sebastian disse: ‘Mãe, escute isto.’ Leu-me a descrição de Herman Melville... das Encantadas, as Ilhas Galápagos. Leu-me a descrição e disse que tínhamos de lá ir. Fomos lá, naquele Verão... de barco, numa escuna de quatro mastros... o tipo de barco no qual Melville teria viajado. Vimos as Encantadas. Mas nas Encantadas vimos algo... que Melville não descreveu. Vimos as tartarugas sair do mar... para a desova anual. Uma vez por ano, as tartarugas marinhas... saem do mar e rastejam pela praia quente...

---

<sup>96</sup> As marcações em itálico no texto, para realçar determinada parte do diálogo, são uma vez mais da nossa responsabilidade.

de uma ilha vulcânica para cavar um buraco na areia... e lá depositar os seus ovos. É um processo longo e penoso, o colocar dos ovos na areia. Quando termina... a tartaruga exausta arrasta-se para o mar, meia morta. Nunca vê as suas crias. Mas nós vimos. Sebastian sabia quando é que os ovos iam chocar. Regressámos a tempo.

**Dr. Cukrowicz:** Voltaram lá?

**Mrs. Violet Venable:** A tempo de ver os ovos chocarem e a fuga desesperada para o mar. A praia estreita, da cor de caviar, era uma azáfama. O céu movia-se, cheio de pássaros carnívoros. E o barulho dos pássaros... o seu piar selvagem, ao voar em círculos... sobre a praia das Encantadas... enquanto as tartarugas bebé saíam dos ovos... e iniciavam a sua corrida para o mar.

**Dr. Cukrowicz:** Corrida para o mar?

**Mrs. Violet Venable:** Para escapar aos pássaros... que escureciam o céu. Eu disse: ‘Sebastian, não. Não, não é assim’. Mas ele obrigou-me a ver. Obrigou-me a ver aquele horror.

**Dr. Cukrowicz:** O que não era assim?

**Mrs. Violet Venable:** A vida. Eu disse: ‘Não. Não! Não é verdade!’ Mas ele disse que sim. Disse: ‘Olhe, Violet. Olhe, ali na costa’. Olhei e vi a areia viva, viva... com as tartarugas recém-nascidas a correr para o mar... enquanto os pássaros pairavam e atacavam... pairavam e atacavam... Mergulhavam em direcção às tartarugas... viravam-nas ao contrário para expor o corpo mole... rasgavam-nas... e retiravam e comiam a sua carne. O Sebastian estimou que... apenas um centésimo... conseguiria chegar ao mar.

**Dr. Cukrowicz:** A Natureza foi criada à imagem da compaixão humana.

**Mrs. Violet Venable:** A Natureza é cruel! O Sebastian sempre o soube, nasceu assim, mas eu não. O Sebastian sempre o soube, nasceu assim, mas eu não. Eu disse: ‘Não, não, são pássaros e tartarugas, não somos nós.’ Nessa altura, não sabia que éramos nós. Que estamos todos presos por esta criação devoradora. Não fui capaz, não quis enfrentar a terrível verdade... mesmo no último dia nas Encantadas... quando o Sebastian me deixou... e passou o dia abrasador... empoleirado, a ver a cena da praia... até escurecer. Quando desceu, disse: ‘*Agora já o vi*. Referia-se a Deus.

**Dr. Cukrowicz:** Acredita que ele viu Deus?

**Mrs. Violet Venable:** Ele viu tudo, naquele dia, na praia. Mas eu era como o senhor. Disse que não. Recusei-me a acreditar... até que, de repente, no Verão passado, soube que o meu filho estava certo. O que ele me tinha mostrado, nas Encantadas era a terrível... e inevitável verdade.”<sup>97</sup> (Mankiewicz, Capítulo 5, 00.22m.18s. - 00. 27m.28s)

---

<sup>97</sup> No original de língua inglesa:

“**Mrs. Violet Venable:** After all that horror... after those nightmares... just to be able to lift up their eyes to the sky... not black with savage, devouring birds.

**Dr. Cukrowicz:** You said a sky filled with savage, devouring birds?

**Mrs. Violet Venable:** Did I? How odd! I hadn’t thought about all that in years. Now, why should suddenly.. ? Yes, we saw those birds one summer in the Pacific. You see, my son Sebastian was looking for...

**Mrs. Cukrowicz:** Looking for what?

**Mrs. Violet Venable:** Rare, hungry birds.

**Mrs. Cukrowicz:** That isn’t what you started to say.

**Mrs. Violet Venable:** You are too quick for me. No, I was going to say my son was looking for God, but I stopped myself. I thought you’d think: ‘What a pretentious young crackpot.’ Which Sebastian was not. This is something I’ve never told anyone before. Something so strange, so terrible. Forgive me if I sound quite mad, but it’s true all the same. *Sebastian saw the face of God*.

**Dr. Cukrowicz:** I’d like to hear about that.

Apesar de não haver nenhuma imagem que acompanhe a narração de Mrs. Venable, de ser inteiramente descritiva, a cena das “tartarugas bebês” é brilhantemente cinematográfica e imagética e, sob o ponto de vista temático, marca de forma irreversível toda a obra narrativa pereiriana. Se fizermos porém uma leitura simbólica, e no contexto da história do filme, a imagem de tartarugas bebês que tentam sobreviver ao ataque de pássaros carnívoros anuncia, por um lado, e de forma trágica, a imagem da morte de Sebastian que, de acordo com Catherine, terá sido comida por canibais; por outro lado, esta mesma imagem representa a crueldade da natureza, da sua criação. E suponhamos nós que essa tenha sido a mesma crueldade que terá levado Marisa a afirmar “suponho que foi nesse dia (noite?) que deixei de acreditar em Deus.” O Deus

---

**Mrs. Violet Venable:** Yes, yes. One long ago summer, sitting right here in this garden... Sebastian said: ‘Mother, listen to this.’ And he read me Herman Melville’s description... of the Encantadas, the Galapagos Islands. He read me that description and said we had to go there. So we did go there that summer... on a boat, a four-masted schooner... looking the close as possible the sort of boat Melville would have sailed on. We saw the Encantadas. But on the Encantadas we saw something that Melville hadn’t written about. We saw the great sea turtles crawl out of the sea... for their anual egg-laying. Once a year, the female of the sea turtles crawls out of the sea onto the blazing sand beach... of a volcanic island to dig a pit in the sand and deposit her eggs there. It’s a long and dreadful thing, the depositing of the eggs in the sand... And when it’s finished... the exhausted female turtle crawls back to the sea half-dead. She never sees her offspring. But we did. Sebastian knew exactly when the sea turtle eggs would be hatched. And we returned in time for it.

**Dr. Cukrowicz:** You went back?

**Mrs. Violet Venable:** In time to witness the hatching and their desperate flight to the sea. The narrow beach, the colour of caviar, was all in motion. The sky was in motion, full of flesh-eating birds. And the noise of the birds... their savage cries as they circled... over the narrow black beach of the Encantadas... while the new sea turtles scrambled out... and started their race to the sea.

**Dr. Cukrowicz:** Race to the sea?

**Mrs. Violet Venable:** To escape the flesh-eating birds...that made the sky almost as black as the beach. And I said: ‘Sebastian, no. It’s not like that.’ But he made me look. He made me see that terrible sight.

**Dr. Cukrowicz:** What was not like that?

**Mrs. Violet Venable:** Life. I said, ‘No. No! That’s not true!’ But he said it is. He said ‘Look, Violet. Look there on the shore. And I looked and saw the sand all alive, all alive... as the new hatched sea turtles dashed to the sea... while the birds hovered and swooped to attack... and hovered and swooped to attack. They were diving down on the sea turtles... turning them over to expose their soft undersides... tearing their undersides open... and rending and eating their flesh. Sebastian guessed that possibly... only one hundredth of one percent of their number would escape to the sea.

**Dr. Cukrowicz:** Nature isn’t created in the image of man’s compassion.

**Mrs. Violet Venable:** Nature is cruel! Sebastian knew it all along, was borning knowing it, but not I. I said ‘No, no, those are only birds, turtles, not us.’ I didn’t know then it was us. That we are all of us trapped by this devouring creation. I couldn’t face the horror of the truth... even that last day in the Encantadas... when Sebastian left me... and spent the whole blazing, equatorial day... in the crow’s nest, watching that thing on the beach... until it was too dark to see. And when he came down the rigging, he said, ‘Now I’ve seen him.’ And he meant God.

**Dr. Cukrowicz:** Do you believe he saw God?

**Mrs. Violet Venable:** He saw the whole thing there that day on the beach. But I was like you. I said no. I refused to believe... until suddenly, last summer, I learned my son was right. That what he had shown me in the Encantadas was the horrible... the inescapable truth.” (Mankiewicz, Capítulo 5, 00.22m.18s. - 00. 27m.28s)

a que se refere Marisa nesta citação será provavelmente o Deus cristão pois, ainda segundo a própria, o seu era de carne e osso,

“Mas tinha um pai que lia livros de aventuras e contos de fadas (e mais tarde as novelas de Henry James e de Truman Capote), que via comigo os filmes a preto e branco (por vezes passa na televisão um filme antigo e lembro-me de que o vi com ele, quase me lembro das suas palavras, gostava de Katharine Hepburn e Barbara Stanwyck, de Cary Grant e Spencer Tracy, era um mundo tão nosso), e me ensinava a desenhar, e me revelava, como se fosse um segredo, o nome das constelações e dos pássaros.

Só que o meu Deus era de carne e osso e destruíram-no. E eu não pude fazer nada.” (RM, Pereira 192:193)

tal como o Deus de Ashley, em *Se nos encontrarmos de novo*:

“Tom partira para os Estados Unidos e Ashley ficara na casa de New Row; a casa recuperou as suas dimensões normais, o monstro desaparecera. E com ele desaparecera Deus. E ela estava sozinha no mundo sem Deus, e tinha de recomeçar a sua vida como se nada tivesse acontecido.” (SNEN, Pereira 78)

E a imagem o desaparecimento de um Deus monstruoso e cruel nas narrativas pereirianas – parece-nos ser o mesmo Deus que Sebastian entreviu – é quase tão recorrente e obsessiva como uma outra imagem do filme, também referente a Sebastian e à cena das “tartarugas bebés”: o rosto de Deus.

“O Sebastian viu o rosto de Deus” e “Agora já o vi” são imagens que nos conduzem invariavelmente ao universo literário pereiriano, ao rosto da personagem masculina protagonista das histórias,

por exemplo, ao de Miguel em *As rosas mortas*:

“Era belo, sim, o cabelo-castanho claro, os olhos pareciam cinzentos. Devia ter uns quarenta e poucos anos, lembrava-me vagamente o Jeremy Irons. O Jeremy Irons dos filmes de Cronenberg, ou talvez, mas aí suponho que já estava a intuir algo, no filme de Louis Malle, aquela expressão que se pretende segura mas que não consegue dissimular a fragilidade, estranho o rosto de um carrasco (estranho o rosto de Deus).” (Pereira 59)

A imagem de um “rosto de Deus” é uma simples sinédoque da presença de uma divindade cruel, monstruosa, antiga (os traços do rosto da personagem masculina protagonista são sempre bem marcados e profundos, e os olhos cinzentos), dominadora e manipuladora de tudo o que a rodeia, sendo que essa sinédoque tem especial

relevância no livro homónimo de Ana Teresa Pereira, *O rosto de Deus*. Em “A rainha dos infernos”, nas palavras da personagem feminina protagonista usadas para descrever Tom, parece estarmos perante vozes e resquícios de *Bruscamente, no verão passado*,

“E havia música. E a presença de Deus.

Foi isso que senti naqueles primeiros momentos. A presença de Deus. (...)

Mas naquele momento senti a sua presença como nunca a sentira antes, no ar, no cheiro a flores mortas e a tinta, nos quadros que, soube instintivamente, procuravam revelar o seu rosto... E então vi Tom.” (RD, Pereira 37)

e vale a pena recordar de novo também, em *O rosto de Deus*, na segunda narrativa, as palavras de Tom a Marisa e aquelas de Emily a Helena, personagens do conto “O rosto de Deus” escrito por Paulo:

“O Rosto de Deus”, dissera a Marisa. (RD, Pereira 108)

“– Eu vi o rosto de Deus.” (RD, Pereira 155)

“Ela aproximou-se, um sorriso num rosto perturbado.

– Estás feliz?

– Muito.

– Viste o rosto de Deus...

Olhou para mim um pouco intrigada.” (RD, Pereira 158)

Na realidade, a imagem “o rosto de Deus” será retomada na parte final do filme de Mankiewicz, bem como em Ana Teresa Pereira que, de história para história, ganha contornos cada vez mais bem definidos. Em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, quando questionada sobre o livro que acabara de publicar (*O rosto de Deus*), a autora funchalense discorre:

**“P. – Essa frase também aparece em “O Rosto de Deus”... O Tom tem o rosto de Deus porque o rosto de Deus está em toda a parte ou em parte nenhuma? Nos seus livros, há referências à Bíblia, a São Paulo, ao Cântico dos Cânticos... a Deus concretamente, mas como algo demasiado íntimo. Acredita em Deus? Ou: em que Deus?**

**ATP.** – Seria completamente megalómano mas... Deus interessa-me como personagem. Sinto que há um mundo invisível, que tudo está ligado, não acredito no acaso. Portanto, se não há acaso, há um escritor, ou um pintor. Há algo em “As Rosas Mortas” que gosto muito, uma frase que me disseram e que eu aproveitei: “tu és uma mistura de mulher, de bicho e de nevoeiro...” Quando ma disseram fez sentido em relação a mim, e depois em

relação à personagem. A minha ideia de Deus é isso, a mistura de homem, bicho, nevoeiro.

**P. – Portanto é o seu rosto.**

*ATP.* – O meu rosto... Quando pensei no rosto do Tom era o de um actor, aliás era a minha primeira escolha para a capa, mas preferi que as pessoas o imaginassem. E prefiro não dizer quem é. É uma mistura de irlandês com nórdico. Inspirei-me no pouco que sei da história dele.” (Coelho 2)

Nesta mesma entrevista, a romancista madeirense dedica este livro a Iris Murdoch e, sobretudo nos livros referentes ao ciclo do sagrado, a presença de Iris Murdoch nas narrativas pereirianas é inegável, pois “Aprendi com Iris Murdoch que mesmo que Deus não exista, a oração é muito importante” (*OPVD*, Pereira 57). E esta presença pode ser sentida, por exemplo, no romance *Se nos encontrarmos de novo*, no qual a personagem Byrne, professor universitário, vai lendo e interpretando, ao longo da história, diversos livros da escritora anglo-irlandesa e podiam ser identificados outros pontos comuns entre as narrativas pereirianas e aquelas de Iris Murdoch. Contudo, a imagem *O rosto de Deus* é bem mais abrangente e sintetiza melhor a identidade da personagem pereiriana e esta parece ter, antes de mais, uma correspondência na realidade. Se em *As rosas mortas*, o rosto de Miguel, o Rosto de Deus, parece ser parecido com o de Jeremy Irons - a par de Kevin Bacon e Gabriel Byrne, Irons é o actor mais nomeado por Ana Teresa Pereira quando descreve o Tom dos seus livros – “o rosto de Deus” adquire uma outra referência para além da ficção. Assim, em *O rosto de Deus*, quer na narrativa homónima quer em “A rainha dos infernos”, o rosto de Tom (e segundo a romancista funchalense estamos na presença do mesmo Tom nas duas histórias) tem feições bem definidas:

“Tom cravara nele os olhos cinzentos. Por instantes Paulo pressentiu aquela coisa intensa e confusa, aquela escuridão, que tentava ver através dos seus olhos. Como se fosse um animal. Um animal selvagem, centrado em si mesmo. Depois os olhos ficaram vazios, distantes, e o jovem pensou que imaginara tudo.” (*RD*, Pereira 131)

“Fechou os olhos e viu-o. Tom, aquele rosto, aqueles antigos olhos cinzentos, os traços (profundos como fissuras na terra), a sua voz.” (*RD*, Pereira 136)

“Tom. Era sempre com assombro que o examinava.

Aqueles olhos antigos, cinzentos (não azuis, como elas pretendiam), aquelas mãos antigas. Aquelas mãos que faziam de Pat e de Marisa um único ser.” (*RD*, Pereira 150)

“Eu reconhecera-o. O seu rosto era daqueles que se pode ter visto uma única vez, numa foto, e nunca se esquece. Um rosto demasiado marcado. As rugas profundas pareciam ser talhadas à faca, os olhos eram cinzentos, a testa muito alta. Era um rosto além do humano, tinha demasiadas coisas escritas. O corpo era apenas um corpo, magro, cansado, queimado pelo sol.” (RD, Pereira 154)

E este rosto marcado, antigo, de uma tempo anterior ao pensamento, além do humano e primordial, tem também as suas origens bem demarcadas:

“Era de origem irlandesa, o que talvez explicasse um pouco o seu rosto, aquele rosto estranho que se vislumbrava nas fotografias, fazia lembrar o andróide de *Aliens*. (RD, Pereira 28)

Na verdade, este rosto de Deus, a mistura de irlandês e nórdico de que nos fala Ana Teresa Pereira parece ter um nome:

“(…) o rosto de um actor de filmes de série B, Lance Henriksen, que me faz recordar algo de muito antigo.” (OPVD, Pereira 52)

“(…) o rosto de Lance Henriksen quando ouve o *Mikado*; a tua voz: ‘tu nunca cresceste, continuas apaixonada por actores de cinema...’ (SN, Pereira 33)

e,

“Por isso, quando uma noite destas um dos nossos canais começar a passar um daqueles filmes muito, muito maus, de um realizador que ninguém conhece, se o segundo nome do genérico for Lance Henriksen, deixem-se ficar, esperem por aquele rosto que vem do principio do tempo, por aqueles olhos cinzentos que viram coisas que nenhum de nos sonhou e, quase de certeza, mesmo que seja durante um breve segundo, terão uma visão do céu ou dos infernos.” (OPVD, Pereira 21)

O *rosto de Deus*, o de Tom, é o de Lance Henriksen; a identidade de Tom tem um rosto, o rosto sagrado e antigo de Lance Henriksen; e o rosto primitivo deste actor podia muito bem ser o rosto de Sebastian ou do seu Deus em *Bruscamente, no verão passado*. Havíamos dito que o rosto de Deus era apenas uma imagem e, por isso, mais importante do que revelar esse rosto, um rosto de um actor reconhecido pelo espectador ou leitor, é perceber o que esse rosto, ou essa imagem ou sinédoque, realmente significa, porque todo o ciclo do sagrado pode ser tematicamente sintetizado nesta imagem. Um rosto, uma imagem, uma sinédoque que escondem uma identidade, tal como o deus

cruel e monstruoso de *Bruscamente, no verão passado*, tal como a identidade grotesca e inumana de Sebastian. E quem melhor para nos explicar este rosto do que a própria Ana Teresa Pereira? Em *O ponto de vista dos demónios*, no conto “O anjo caído”, e falando ainda do rosto de Lance Henriksen, a autora funchalense revela o que está por detrás desse mesmo rosto:

“Segundo uma personagem de Iris Murdoch, existem anjos, anjos caídos, deuses-animais, espíritos soltos que vagueiam no vazio. Quanto aos anjos, se não existissem Rilke tê-los-ia criado, como ao seu Deus, ‘quero espelhar-te sempre em corpo inteiro’; dos anjos caídos além do que aprendi no ‘Livro de Henoch’, há um outro conhecimento, mais íntimo, de que tive consciência ao ver o seu rosto. Um rosto que provoca um arrepio gelado, e depois o pressentimento de um mundo mais antigo, porque tem algo que nos faz recordar o divino (Platão), ou a *queda*, o caos e as trevas – não consigo imaginar tanta escuridão concentrada num outro ser.

A primeira vez que o vi foi em ‘Aliens’, interpretava o andróide Bishop, e tinha uma presença ainda mais perturbadora do que o ‘incompreendido bichinho’.” (Pereira 19)

A imagem “o rosto de Deus” nasce em *Bruscamente, no verão passado* e os olhos cinzentos desse rosto correspondem aos de Lance Henriksen. E a explicação de Ana Teresa Pereira do que tal imagem representa não podia ser mais esclarecedora. O rosto de Deus é uma imagem tão clara quanto abrangente no universo literário pereiriano, que vai além de outras imagens e influências literárias e, para a percebermos, temos de recuar de novo até Platão, de recordar o divino, de reentrar na escuridão jamesiana.

Na realidade, o interesse em anjos, anjos caídos, deuses e monstros por parte de Ana Teresa Pereira é anterior ao que definimos ser o ‘ciclo de sagrado’. E este interesse materializa-se na construção identitária das personagens que a autora vem desenvolvendo de livro para livro. Só assim se percebe as palavras de Rui Magalhães quando instado a descrever a evolução literária e temática da escritora:

“A obra de Ana Teresa Pereira tem-se deslocado, ao longo do tempo, de um registo do misterioso, dominante nas suas obras iniciais, para um registo que, poderíamos dizer, quase teológico, central a partir, sobretudo, de *O Rosto de Deus*. Isto não significa que as suas primeiras obras se reduzissem ao misterioso; pelo contrário, havia já nelas, elementos que permitiam antecipar o seu caminho posterior, no mínimo como uma possibilidade. No entanto, nessas primeiras obras, muito ligadas a textos como *A Volta do Parafuso* de Henry James, eram marcadas por uma ambiência de indecibilidade, onde o tema do duplo, por exemplo, permitia organizar as múltiplas experiências romanescas. A hesitação que, segundo Todorov, é a marca do fantástico,

estendia-se à própria compreensão do texto pelo texto, erguendo-se ela mesma, a um plano dúplice.

A partir de um certo momento, esta hesitação ou indecisão começa a dissolver-se numa tentativa de carácter eminentemente teológico. O tema do anjo, presente quase obsessivamente desde o início, perde o seu carácter essencialmente misterioso para começar a tornar-se um elemento chave de tentativa de explicação do universo romanesco.”<sup>98</sup> (Magalhães)

De facto, o fascínio por assassinos e fantasmas, ou a personagem como ser fantasmagórico e/ou criminoso tem lugar, sobretudo no ciclo das trevas, no qual a influência de Henry James é a mais evidente (há outros autores como William Irish e John Dickson Carr, mas James é indubitavelmente aquele que mais marca estilística e tematicamente Ana Teresa Pereira); por outro lado, o fascínio por anjos e deuses é por demais notável no segundo ciclo e aí a autora funchalense terá sido influenciada por Mankiewicz – mormente Mankiewicz, e essa influência arrastar-se-á até ao terceiro ciclo literário (o ‘ciclo da neve’), até *Se nos encontrarmos de novo* – e ainda por Rilke e Iris Murdoch e Mark Rothko: neste segundo ciclo a personagem masculina protagonista apresenta-se como uma entidade divina onipotente ou ainda um anjo caído, por exemplo, Miguel em *A linguagem dos pássaros*; e, por último, o ciclo da neve e o fascínio de Ana Teresa Pereira por um universo feminino cada vez mais solitário e vazio, sendo que a personagem masculina passa quase para um segundo plano e aquela feminina sobrepõe-se: Daphne du Maurier e a sua *Rebecca* são os pontos de referência da escritora funchalense. Independentemente de terem sido fantasmas, criminosos, cowboys, actores, pintores, escritores, deuses, anjos ou simples lobos solitários, a personagem pereiriana (quer a feminina quer a masculina) conservou uma matriz identitária que a acompanhou na sua evolução enquanto personagem: foi sempre um monstro que, ignorando sê-lo, procurou conhecer-se a si próprio, pois

“ (...) continuamos a perseguir qualquer coisa que não sabemos o que é, mas não fugimos, é isso que os outros não compreendem, não fugimos, perseguimos sempre, mesmo depois de mortos, perseguimos qualquer coisa que talvez não exista, mas pelo menos estamos a fazê-lo em Paris.” (SN, Pereira 61)

E a identidade da personagem pereiriana enquanto entidade divina onipotente ou anjo caído começou a ser construída, dizíamos nós, antes do ‘ciclo do sagrado’. Por exemplo, a imagem mankiewicziana de “o rosto de Deus” é anterior ao livro pereiriano

---

<sup>98</sup> Rui Magalhães, “Os fantasmas da origem”, *Ciberkiosk* (Disponível em: [anateresapereira.blogspot.com](http://anateresapereira.blogspot.com)).

que tem como título essa imagem (*O rosto de Deus* foi publicado em Junho de 1999) e ela tinha já aparecido, por exemplo, em *As rosas mortas* (1998). Contudo, e porque para explicar esta imagem temos de reler Platão, devemos recuar até a *Num lugar solitário* para (livro de contos publicado em Julho de 1996) melhor percebermos as palavras de Ana Teresa Pereira sobre esta mesma imagem.

*Num lugar solitário* é constituído por dois contos: um homónimo e um outro intitulado “Neblina”; interessa-nos para o caso “Num lugar solitário”. Este conta a história do envolvimento de uma psicanalista, Patrícia, com um seu paciente, Tom, um pintor. Patrícia acredita que o enamoramento de Tom pela irmã gémea dela, Micaela, é nada mais do que um amor platónico que este sente por ela. Além de pintor, e a pintura é um dos instrumentos fundamentais para desvelar a identidade da personagem e, ao mesmo tempo, uma forma de contacto com o sagrado, Tom parece possuir características quase inumanas, um rosto dos primórdios da humanidade:

“O seu vulto alto. Na poltrona castanha. As pernas longas, estendidas, os sapatos de couro, invariavelmente velhos. Sapatos de vagabundo.

O rosto sombrio, de uma beleza quase terrível. Terrível. O cabelo castanho, comprido, por vezes não muito limpo.” (Pereira 54)

“O seu rosto. Familiar e estranho ao mesmo tempo.

Como se o tivesse visto sempre, na almofada ao lado, ao despertar a meio da noite...

E não o reconhecesse ao encontrá-lo na rua...” (Pereira 57)

“O rosto de Jeremy Irons. O corpo musculado de John Lone. A estranheza total.” (Pereira 60)

“O rosto vampirizado de Tom. O dia em que chegara com uma ferida na face. Tudo começava a fazer sentido.” (Pereira 67)

“Por momentos, o rosto de Tom fundiu-se com o de Jeremy Irons.” (Pereira 67)

“Olhou para Tom.

Aquele rosto.” (Pereira 90)

“Os seus olhos encontraram os dele. Cinzentos. Iguais aos dela. Pensou com espanto que nunca se apercebera disso.

Os olhos eram iguais.

Um terrível arrepio de medo.” (Pereira 92)

E, uma vez mais, somos convidados a soletrar e a decifrar “as palavras que criavam imagens” (Pereira 54) e desvelar o que está por detrás dessas mesmas imagens.

Assim, e pelo rosto de Tom, temos que regressar a Platão, pois “Nele tudo era o caos. Fragmentos. Nela havia unidade...ou seria só aparência?” (Pereira 17). Se nesta história de duplos, é Patrícia o sinónimo de unidade, então torna-se compreensível o desejo de Tom em fundir-se nela, alcançar o centro (e parece-nos de novo ouvir a palavras das gémeas em *O rosto de Deus*):

“– Quero que seja... um lugar onde não se possa rezar... porque já se está lá dentro. Dentro... no centro...

‘No centro.’

– Um lugar que provoque uma sensação de claustrofobia, um lugar que mate... não um lugar onde a vida não surgiu, onde tudo está embebido em tudo...

‘Um lugar como a casa.’

– Um lugar onde eu não exista... onde as coisas comecem a formar-se, sem terem existido antes... não, onde as coisas se desvelem como existiram sempre...” (Pereira 41: 42)

O centro é o ponto de chegada almejado por Tom, o único lugar onde o desvelamento da sua verdadeira identidade é possível e esse está dentro da própria personagem. Por isso, há algo além das coisas tal como as conhecemos, a identidade de Tom não pertence ao mundo convencional, sendo que o lugar enunciado por Tom é “– Um lugar como a casa... no centro... onde não se pode rezar...” (Pereira 42), uma capela; “Você não quer criar uma capela, mas uma caverna de monstros” (Pereira 42) responde-lhe Patrícia, “Uma caverna de monstros, como a casa.” (Pereira 42). E o regresso a *Matar a imagem*, em concreto, à caverna pereiriana é inevitável. Em *Num lugar solitário* a caverna é representada por uma capela onde não é permitido rezar, como se estivéssemos na presença de um anjo caído, de um anjo terrível de Rilke. E Patrícia, tal como Rita, parece saber bem onde se situa essa “caverna de monstros” pois “– Eu sou a ausência de cor, a ausência de luz, Tom.” (Pereira 42).

A unidade, a caverna pereiriana, o centro revelam a identidade da personagem pereiriana, neste caso a da personagem masculina protagonista que, havíamos dito, precisava de fundir-se no seu duplo para atingir essa unidade, desdobrar-se para depois se fundir, tornar-se uno, uma só personagem. Não parecem haver dúvidas, uma vez mais, sobre a realidade e a identidade da personagem pereiriana, o monstro em si, e em *Num lugar solitário* isso é por demais evidente: a “caverna de monstros”. Havíamos identificado que, em quase todas as histórias pereirianas, essa fusão entre a(s) personagem (ns) se processava, primeiro pelo acto sexual e, posteriormente, pela morte.

E *Num lugar solitário* não é exceção. Aí, o sexo quase animalesco é uma forma de voltar às origens, aos principais elementos da terra, das personagens se fundirem:

“Inclinou-se mais um pouco e a sua boca agarrou um mamilo. Patrícia acariciou-lhe os cabelos na nuca, enquanto uma onda de calor lhe invadia o corpo.

– Tom – quase gritou.

Fechou os olhos. Era aquilo o fogo. Fogo e água. As mãos dele deslizavam entre as suas coxas e ela gemeu baixinho.” (Pereira 95)

O sexo é, tal como em *Bruscamente, no verão passado*, parte inerente da temática da identidade, pois se na narrativa pereiriana é pela fusão entre Patrícia e Tom que a unidade é alcançada, o desfecho trágico do filme de Mankiewicz tem como motivo impulsionador o sexo. A morte de Sebastian é, na verdade, um igual regresso às origens. E o sexo é também um lugar de pesquisa, um espaço de conhecimento, onde as personagens são convidadas a conhecerem-se, de todo semelhante em *Num lugar solitário* ao espaço profissional onde as personagens revelam a sua verdadeira identidade. E a descrição entre este último espaço e o acto sexual levado a cabo pelas personagens é praticamente igual. O atelier de Tom tem também sinais de um tempo anterior ao pensamento, um espaço identitário, a caverna pereiriana, e as referências à filosofia pré-socrática (e platónica) são, uma vez mais, bem visíveis:

“O atelier de Tom ficava no fundo de um corredor, na parte mais obscura da casa. Era um quarto fechado. E no limiar tinha três degraus. (...)

Era um compartimento enorme, de tecto baixo, sem janelas. No fundo, divisava-se uma porta de madeira.

Patrícia apertou com força a mão de Tom.

– O que há do outro lado daquela porta?

Ele riu de novo.

– O oceano.

Ela fingiu acreditar.

– Faz sentido.

Soltou-lhe a mão e avançou alguns passos.

Uma caverna...

Por toda a parte, havia sinais de fogo e da terra. Nas paredes, nas telas encostadas nos cantos, nas estantes, nos livros.” (Pereira 114 -115)

E se *Num lugar solitário* Tom, o rosto de Deus, é quem procura fundir-se no seu duplo, em *O rosto de Deus* essa fusão é feita no sentido inverso; quer em “A rainha dos infernos” quer em “O rosto de Deus”, Tom é a personagem na

qual as restantes se fundem. Ele é o rosto de Deus e vale a pena recuperar as palavras ditas por Patrícia (Marisa):

“Nele somos uma só.” (RD; Pereira 139)

pois,

“É por isso que não nos devemos separar, querido. Nós amamo-nos. Nós quatro. Somos um todo (RD, Pereira 140)

“Ambos sabiam que o número não era catorze, era catorze, era quatro, talvez dois, talvez um.” (RD, Pereira 166)

Esta fusão causa no próprio Tom a sensação vertiginosa de morte ou ainda, de acordo com Emily, um sentido de renascimento, de regresso à vida:

“Beijou-me na face antes de sair. Disse muito baixinho:  
– É como se tivesse nascido de novo.” (RD, Pereira 158)

E, uma vez mais, voltámos, numa circularidade asfixiante, aos lugares obsessivos comuns das histórias de Ana Teresa Pereira e à temática da identidade: ao duplo, ao uno, à fusão, ao centro, à caverna, à personagem ou ao deus em si, isto é, ao monstro em si e às suas origens.

A imagem de “o rosto de Deus” está, de forma incontornável, presente nas várias narrativas pereirianas e a relação entre esta e a temática da identidade é bem evidente. Todavia, a influência do filme *Bruscamente, no verão passado* de Mankiewicz não se esgota numa só imagem. Voltemos assim ao nosso “Tom do filme”, Sebastian.

Sebastian é a personagem central de *Bruscamente, no verão passado*, apesar de nunca termos acesso ao seu rosto, às suas falas, ao seu aspecto de físico e, sobretudo, só ficámos a saber da existência deste após a sua morte. A história é, como nos sugere o advérbio de modo no título do filme e à semelhança do que acontece em tantas histórias pereirianas, contada em flashback. E é precisamente neste ponto que, pegando nas palavras de João Bénard da Costa sobre o filme, faz sentido em falar de influências de um autor num outro autor, de ficção da ficção. Diz então João Bénard da Costa:

“Elizabeth Taylor recua ao passado, ao último Verão. (...) Raras vezes se pode falar de sobreimpressão como nessa penosa sequência. Nela Mankiewicz tende para o

que um dia declarou: ‘Não acredito em flashback enquanto truque. Só deve ser utilizado quando é impossível contar uma história no presente, sem fazer apelo ao passado. Espero que um dia passado e presente possam ser ditos e vistos simultaneamente.

E a solução deste filme é o jogo entre os objectos é o jogo entre os objectos apenas entrevistados e a sua carga na vida e na morte de Sebastian Venable. Particularmente na erótica e obscura relação entre um fragmento de um quadro de Boticelli (precisamente um S. Sebastião nu, de que vemos as pernas) e a nudez nunca vista do corpo oblativo de Sebastian.” (Costa 36)

e sublinha,

“Sobreimpressão, disse. E cheguei ao ponto em que posso de falar de imagens, sons, espaços e tempos, que se comem uns aos outros (...)” (Costa 36)

Na verdade, Joseph Mankiewicz reclama para si o facto de ter sido primeiro realizador na história do cinema a usar a “montagem subliminal”,

“Em *Bruscamente, no Verão Passado*, que foi feito em 1959, usei a montagem subliminal. Quando Elizabeth Taylor tentava recordar-se, disparos breves apareciam e desapareciam no ecrã: a memória escapava-se-lhe. Não era muito comum naquele tempo. Andrew Sarris notou que Truffaut tinha usado fotogramas in *Jules e Jim*. Mas eu tinha usado essa técnica em *All About Eve* em 1949.” (Dauth 135)<sup>99</sup>

mas a palavra-chave do filme e do discurso de João Bénard da Costa é ‘sobreimpressão’. A técnica de montagem usada por Mankiewicz no *Bruscamente, no verão passado* - a montagem subliminal - contribui para essa sensação de *sobreimpressão* de que nos fala Bénard da Costa: imagens, sons, espaços e palavras que se sobrepõem, de forma impressiva, causando paradoxalmente um excesso e um esvaziamento imagético. E é impossível ouvirmos falar em ‘sobreimpressão’ e não nos lembrarmos dos textos de Ana Teresa Pereira nem das palavras de Rosário Gambôa acerca dos mesmos em *A irredutibilidade da imagem*:

Não há, contudo, uma fluência concentrada de imagens e das suas frases. Cada qual tem o seu lugar, espaço e contorno estático cujo único movimento é repetir-se a si mesma, de uma forma exacta, fatal, impessoal, quase inumana. Daí a recorrência ou permanência da imagem que reforçam a sua impessoalidade e inevitabilidade: as mesmas frases, as mesmas palavras na mesma ordem, no mesmo tom, em personagens

---

<sup>99</sup> No original em língua inglesa: “Suddenly, Last Summer, which was made in 1959, used subliminal montage. When Elizabeth Taylor was trying to remember, brief shots appeared on the screen and just as quickly disappeared: her memory escapes her. It wasn’t very common at the time. Andrew Sarris noted that Truffaut had used freeze-frames in Jules and Jim. But I had used that technique in All About Eve in 1949. (Dauth 135)

ou livros diferentes, expressam uma universalidade trágica, uma busca de sentido, que transcende os quadros ficcionais das histórias. A força substantiva das imagens é relativizada pela repetição da imagem: estanque, nada a esgota, evoca algo para lá dela indizível, mas só possível de antecipar pelo evocativo estético de uma imagem. (Gambôa 2000)

Nos textos de Ana Teresa Pereira há, tal como em *Bruscamente, no verão passado*, uma sobreimpressão de imagens. A imagem parece comandar e controlar o mundo interior da personagem: “- Quer dizer que o amor é a procura de uma imagem.” (Pereira 27) interroga-se Patrícia em *Num lugar solitário*; e a própria cena das “tartarugas bebês” de que nos fala a autora funchalense, e na qual somos convidados a ver “o rosto de Deus”, é um exemplo bem claro dessa sobreimpressão. O mesmo se passa, por exemplo, em *O Verão selvagem dos teus olhos*, no qual, num pequeno excerto apenas, imagens, palavras, cores, música parecem invadir, em catadupta, os sentidos do leitor:

“Há nevoeiro, fundo como um poço, um leve cheiro a flores.” (*OVSTO*, Pereira 11)

“Quando nos encontramos em Madrid, ele disse-me que eu cheirava a alperce. E de vez em quando a tangerina. Mais tarde disse-me com uma expressão estranha no rosto que eu tinha o cheiro das azáleas, o cheiro do jardim, a parte do jardim de que ele mais gosta, entre os relvados e o mar. Um vale tranquilo.” (*OVSTO*, Pereira 11)

“Os espelhos vazios reflectem as salas e as jarras de flores, e só depois o rosto, afilado, pálido, os olhos verdes, quase cinzentos, o cabelo comprido e muito escuro. (*OVSTO*, Pereira 12)

“Os livros têm uma existência muito própria mesmo quando ninguém os lê, ninguém os folheia, ninguém os cheira. (*OVSTO*, Pereira 12)

“Eu sempre gostei de vaguear à volta da casa, ao amanhecer. Fazia o mesmo na casa onde nasci, ainda mais velha e mais pequena, com lilases no alpendre e um relvado à frente que no mês de Março ficava coberto de narcisos amarelos. (*OVSTO*, Pereira 12)

“Lembro-me da oração que dizia todas as noites, e de uma canção que uma das minhas amas me ensinou, *Willow Wally. We lay my love and I beneath the weeping willow...* (*OVSTO*, Pereira 13)

E tão importante quanto esta sobreimpressão quase sensorial, é perceber quem a conta e como conta: uma só personagem e uma longa recordação. E, neste momento, devemos estabelecer uma relação entre a novela jamesiana *A volta no parafuso* e a perspectiva narrativa aí usada, o filme *Bruscamente, no verão passado* e as narrativas

pereirianas. Estas obras têm em comum o facto de, na narração da história, o leitor e/ou espectador só ter acesso a um único ponto de vista, a uma perspectiva narrativa “condicionada”, como nos é explicada em *O mar de gelo*:

“O ponto de vista em Henry James: no fundo, só conhecemos a personagem que está em primeiro plano, não conhecemos a personagem, não conhecemos as outras, ou apenas de uma forma muito indirecta, como num espelho. Obscuramente, como num espelho. Não sabemos o que acontece de facto, porque a história só tem realidade na mente dessa personagem.” (Pereira 18)

e, por isso,

“O ponto de vista em Henry James. No fim da história temos um retrato, o retrato de uma personagem. Um estudo em sombras. Vivemos no escuro...” (Pereira 73)

Será que Peter Quint de *A volta no parafuso* terá mesmo existido ou foi apenas uma alucinação da jovem preceptora? E em *Bruscamente, no verão passado* será que Sebastian terá sido realmente comido pelas suas vítimas? Quem era verdadeiramente Tom em *O rosto de Deus*? E Tom e Byrne de *Se nos encontrarmos de novo* terão alguma vez existido... ou a sua existência teve apenas lugar na mente de Ashley? A (re)elaboração das perguntas é legítima, pois condicionam e estilhaçam a interpretação das obras referidas. Se em *A dança dos fantasmas*, por exemplo, só sabemos que Tom terá existido pela voz de Jenny, no filme mankiewicziano a existência e a morte de Sebastian são-nos descritas (salvo algumas falas da mãe) sobretudo pela prima e mulher deste, Catherine. Na verdade, aquelas que pensávamos serem as personagens em primeiro plano - Tom recorrentemente nas narrativas pereirianas e Sebastian em *Bruscamente, no verão passado* - seriam provavelmente, afinal, personagens em segundo plano, e a verdadeira personagem da história terá sido outra... aquela a quem cabe a sua existência: a jovem preceptora em *A volta no parafuso*, Paulo em *O rosto de Deus*, Jenny em *A dança dos fantasmas* ou Ashley em *Se nos encontrarmos de novo*. Em todas estas narrativas parece haver uma só personagem, sendo que as restantes existirão apenas na mente dessa mesma personagem. A construção da identidade de Tom em *O rosto de Deus* ou em *Se nos encontrarmos de novo* é a construção da identidade de Paulo e de Ashley respectivamente, é uma construção da responsabilidade deles. “No fim da história temos um retrato, o retrato de uma personagem”.

Em *Bruscamente, no verão passado* assistimos também a este mecanismo de narração discursiva e que é, ao mesmo tempo, um instrumento de construção identitária

de uma personagem. E é a Catherine quem cabe a responsabilidade de narrar o trágico dia de Sebastian em Cabeza de Lobo, naquela que é uma das cenas mais longas e dramáticas do filme, uma espécie de monólogo interior ou parafraseando as palavras de João Bénard da Costa “a grande ária ou recitativo final de Elizabeth Taylor.” (Costa 36). Convém recordar que a prima e a mulher de Sebastian, Catherine, era até esta parte final da história uma doente psiquiátrica que se havia submetido a diversas injeções de *sodium pentotal*, recuperando muito lentamente (se é que o espectador de *Bruscamente, no verão passado* acredita na saúde mental de Catherine e na sua versão da história) a memória. Contudo, é neste monólogo da personagem feminina protagonista (a mãe de Sebastian é o outro duplo de Catherine) que ficámos a saber, tal como acontece nas histórias de Ana Teresa Pereira, a verdadeira identidade da personagem masculina protagonista: é Catherine que constrói a identidade de Sebastian e é por ela que temos acesso ao único veredicto do que teria acontecido em Cabeza de Lobo. E apesar de irónico, o monólogo de Catherine inicia-se do seguinte modo:

**Dr. Cukrowicz:** Agora, Catherine... vai contar a verdadeira história.

**Catherine:** Por onde começo?

**Dr. Cukrowicz:** Onde acha que começou.

**Catherine:** Acho que começou no dia em que Sebastian nasceu nesta casa.”<sup>100</sup>  
(Mankiewicz, Capítulo 22, 1h.28m.37s – 1h.28m.48s)

E, desde logo, o espectador sabe que *Bruscamente, no verão passado* é, como em todas as narrativas pereirianas, uma história sobre uma identidade. E foi por Catherine que ficámos a saber da alteração de comportamento de Sebastian, naquelas férias estivas numa das praias de Cabeza de Lobo:

**Catherine:** ... de repente, no Verão passado que ele começou a ficar inquieto e...

**Dr. Cukrowicz:** Continue.

**Catherine:** Não conseguia continuar. Não conseguia escrever o poema de Verão. (...)

**Dr. Cukrowicz:** Catherine, que aconteceu realmente?

---

<sup>100</sup> Em língua original:

**Dr. Cukrowicz:** Now, Catherine... you are going to tell the true story..

**Catherine:** Where do I start?

**Dr. Cukrowicz:** Wherever you think it's started.

**Catherine:** I think it started... the day Sebastian was born in this house.” (Mankiewicz, Capítulo 22, 1h.28m.37s – 1h.28m.48s)

**Catherine:** Repentinamente, o verão passado ele deixou de ser jovem. Fomos a Cabeza de Lobo... ele trocou os serões pela praia.

**Dr. Cukrowicz:** Os serões pela praia?

**Catherine:** Os serões pelas tardes. De repente, o Sebastian passou a ir para a praia à tarde.”<sup>101</sup> (Mankiewicz, Capítulo 23, 1h. 31m. 35s – 1h. 32m. 54s)

Ouvindo o advérbio de modo repentinamente/bruscamente (Suddenly) a ser repetido até à exaustão por Catherine e que marca a mudança de comportamento da personagem masculina protagonista, somos levados de imediato ao universo literário de Ana Teresa Pereira, pois aí há também lugar para este advérbio, para uma metamorfose da personagem masculina protagonista. À semelhança do que acontece com Catherine e Sebastian em *Bruscamente, no verão passado*, havíamos notado que Rita assistira a uma transformação na personalidade de David: um David antes do casamento e um outro depois (Tom). “Mas ele mudara. Isso não era imaginação sua.” (*MI*, Pereira 79). E esta adversativa aparece por diversas vezes nas histórias pereirianas, e tal como o advérbio de modo presente no título do filme, indicia uma mudança de comportamento de uma das personagens, é uma espécie de marca identitária que condiciona o normal desenrolar da história. Em *Matar a imagem*, Rita apercebera-se de que David mudara, mas também Marisa em *A linguagem dos pássaros* nota uma mudança em Miguel naquele fim de Verão, e de repente, a mesma adversativa e o mesmo cessar do tempo, o fim de uma juventude:

“Mas nada voltou a ser como dantes. Havia algo de mecânico nele, descia sempre à mesma hora, comia, via televisão, depois deitava-se com ele, mas não lhe tocava. Encostava-se ao seu ombro e adormecia logo. Há muito tempo que não faziam amor, desde o dia nas rochas, ela não sabia quanto tempo se tinha passado, só existiam as estações, os meses já não tinham nome, tinha de fazer um esforço para lembrar-se do ano em que estava. O que não era muito importante, não muito. Fizera vinte e seis anos e ele vinte e oito naquela primavera. Mas o verão estava quase no fim, devia estar em Setembro.” (Pereira 84)

---

<sup>101</sup> *Idem*:

“**Catherine:** ... suddenly, last summer, that he began to become restless and...

**Dr. Cukrowicz:** Go on.

**Catherine:** He couldn't go on. He couldn't write his summer poem. (...)

**Dr. Cukrowicz:** Catherine, what did really happen?

**Catherine:** Suddenly, last summer... he wasn't young anymore. We went to Cabeza de Lobo... suddenly, he switched from the evenings to the beach.

**Dr. Cukrowicz:** Evenings to the beach?

**Catherine:** I mean, from the evenings to the afternoons. Suddenly, Cousin Sebastian changed to the afternoons to the beach.” (Mankiewicz, Capítulo 23, 1h. 31m. 35s – 1h. 32m. 54s)

O Verão acompanha a transformação das personagens – em “A rainha dos infernos”, uma versão do mito de Perséfone, isso é evidente – mas, afinal, o que significa esta transformação? Será que, no filme e nas histórias pereirianas, existe mesmo uma transformação na personagem masculina protagonista ou essa é apenas fruto da imaginação da personagem feminina? E havendo lugar a essa transformação, o que é que esta realmente significa? Uma mudança de identidade? Em *Bruscamente, no verão passado*, bem como em todas as histórias pereirianas, mais do que falar em mudança de identidade, faz sentido falar em ‘reconhecimento’. A revelação de uma identidade. E o que conduz Sebastian a essa mudança, a esse reconhecimento de si próprio, é nada mais do que a escrita falhada de um poema. Se nos lembrarmos das palavras da autora madeirense acerca das suas personagens e dos espaços das suas histórias, perceberemos que o reconhecimento identitário de Sebastian é muito semelhante ao do das personagens pereirianas. Dissemos que as personagens das histórias de Ana Teresa Pereira vislumbravam quem realmente eram quando trabalhavam e dissertámos sobre o espaço onde esse vislumbre acontecia, apelidando-o de caverna pereiriana; pois o vislumbre de Sebastian não é muito diferente deste último: Sebastian era um poeta que, através da sua arte, tal como todas as personagens pereirianas, procurava perceber quem era e esse conhecimento advém pela poesia, pelo poema nunca escrito naquele verão de 1937. E devemos então questionar como se nos apresentam as personagens pereirianas. Rita e David de *Matar a imagem*, uma escritora e um filósofo respectivamente, Tom e a filha de “A rainha do infernos”, pintores, Tom e Paulo de “O Rosto de Deus”, escritores, Marisa e Miguel de *A linguagem dos pássaros*, como uma pintora e poeta, Byrne e Tom de *Se nos encontrarmos de novo*, um professor e um escritor... enfim, tal como Sebastian, as personagens de Ana Teresa Pereira procuram conhecer-se pela arte. Essa mudança é, assim e indubitavelmente, o re(conhecimento) de uma identidade, de um estilhaço no interior da personagem, de algo partido em dois ou em quatro, como em John, Kevin, Miranda e Lizzie:

“– Não queria que a vida fosse tão fácil – disse Lizzie.

– No entanto... acho que nos estamos a sair relativamente bem... – disse John.

Miranda riu baixinho.

– Vocês suponho que sim. Mas eu sou pouco mais do que uma figurante. Nunca consegui um bom papel.

Abanei a cabeça.

– É natural... estás só a começar.

- Eu sei... mas...
- O quê? – perguntou Lizzie, sem olhar para ela.
- Sempre senti que há em nós qualquer coisa de errado, qualquer coisa de partido.”<sup>102</sup> (Pereira 42)

De facto, o desvelamento da identidade de Sebastian é muito semelhante àquele das personagens pereirianas, mas há outros pontos comuns entre estas personagens, referentes ao tema da identidade, que devem ser mencionados. E, uma vez mais, é através de Catherine que descobrimos algo sobre a identidade de Sebastian,

“**Catherine:** O Sebastian sentia-se só doutor. Esse caderno azul vazio foi-se tornando maior. Tão grande, grande e vazio... como aquele mar azul e céu vazios.”<sup>103</sup> (Mankiewicz, Capítulo 23, 1h. 34m. 30s – 1h. 34. 43s)

Sebastian entregue à sua solidão; a solidão uma forma de existência, tal como as personagens das histórias pereirianas. E Sebastian, naquela que é a recuperação da cena das “tartarugas bebés” e uma metáfora de canibalismo, é como Tom, em *O rosto de Deus*, um deus-monstro, o anjo caído:

“**Catherine:** E aquelas crianças... Havia um bando delas. Parecia um bando de pássaros depenados... e vieram para a vedação de arame... como que impelidos pelo vento... pelo vento quente do mar. Diziam todas: Pan! Pan! Pan!

**Dr. Cukrowicz:** Pediam pão?

**Catherine:** Faziam barulho com a boca... metiam as mãos na boca e faziam... um barulho com uns esgares assustadores.”<sup>104</sup> (Mankiewicz, Capítulo 24, 1h. 36m. 45s – 1h. 37. 12s)

De acordo com Catherine, Sebastian estava então encurralado, nas falésias das praias de Cabeza de Lobo, à mercê das suas vítimas e agora,

---

<sup>102</sup> Ana Teresa Pereira, “Numa manhã fria”, *Histórias policiais*, Relógio d’Água, Lisboa, 2006.

<sup>103</sup> No filme em versão original: “**Catherine:** Sebastian was lonely, doctor. That empty blue jay notebook got bigger and bigger. So big, it was so big and empty... like that big, empty, blue sea and sky.” (Mankiewicz, Capítulo 23, 1h. 34m. 30s – 1h. 34. 43s)

<sup>104</sup> *Idem:*

“**Catherine:** And those children... There was a band of them. They looked like a flock of plucked birds... and then they came darting up to the wire fence... as if they’d been blown there by the wind.. by the hot, white wind from the sea. They were all calling out, ‘ Pan! Pan! Pan!’

**Dr. Cukrowicz:** They were calling for bread?

**Catherine:** They made gobbling noises with their mouths... stuffing their fists into their mouths and making... gobbling noises with frightful grins. (Mankiewicz, Capítulo 24, 1h. 36m. 45s – 1h. 37. 12s)

“**Catherine:** A única saída era para cima. A saída era sempre a subir... a subir pelas ruas íngremes e brancas... ao sol, como um osso branco de uma gigantesca criatura... que tinha pegado fogo no céu. O Sebastian continuou a correr para cima. Não sei como conseguia. Ele nunca corria... mas correu, correu, correu... para onde era mais branco e e mais vazio.

**Dr. Cukrowicz:** O que era mais vazio?

**Catherine:** A luz, o céu e a luz. Aquelas ruas íngremes, brancas, o sol branco e vazio. No topo do monte. Algures. Um lugar, uma ruína. Pedras lascadas! Como...

**Dr. Cukrowicz:** Como o quê?

**Catherine:** Como a entrada... de um templo em ruínas... um templo antigo em ruínas... onde ele entrou . E eles... apoderaram-se dele. Ali, naquele...

**Dr. Cukrowicz:** E você, Catherine, que fez então?

**Catherine:** Ouvi o Sebastian gritar. Ele gritou uma só vez... Então, eu... Socorro!”<sup>105</sup> (Mankiewicz, Capítulo 28, 1h. 42m. 19s - 1h. 44m. 10s)

Apesar de a linguagem estar simbolicamente relacionada com um dos temas do filme, a antropofagia – “um osso branco de uma gigantesca criatura” – a versão de Catherine (e não temos nenhuma outra à qual recorrer) condiz com aquela que é a imagem do filme e, ao mesmo tempo, a imagem dos livros pereirianos: “o rosto de deus”. Na descrição de Catherine, a monstruosidade de Sebastian, a caminhada deste para o topo do monte, como se de um calvário tratasse, o templo antigo em ruínas, e o sacrifício ao qual Sebastian se submetera, evidenciam as anteriores palavras de Violet Venable quando afirmava que a natureza era cruel e que essa era a terrível e inevitável verdade. O homem é cruel. Sebastian é cruel. As vítimas de Sebastian que deixam de ser vítimas e passam a ser assassinos são cruéis. O Deus de Sebastian, ele Sebastian que tinha vista o rosto de deus e sido chamado por este ao sacrifício, é cruel. A natureza humana é cruel. As personagens de Ana Teresa Pereira são monstruosas e personificam essa crueldade da natureza. Em *O verão selvagem dos teus olhos*, Max é-nos

---

<sup>105</sup> “**Catherine:** So the only way was up. The only way was straight up... up those steep, white streets ... in the sun, that was like a great white bone of a giant beast... that had caught on fire in the sky. And Sebastian kept running straight up. I don’t know how he still ran. He never ran... but he ran and he ran and he ran... where it was whiter and emptier.

**Dr. Cukrowicz:** What was emptier?

**Catherine:** The light. The sky and the light. Those steep, white streets and the sun, and everything blazed white and empty. (...) At the very top of the hill. Something. A place, a ruin. Broken stones! Like...

**Dr. Cukrowicz:** Like what?

**Catherine:** Like the entrance... to a ruined temple um templo... some ancient ruined temple... which he entered. And they...overtook him. There, in that...

**Dr. Cukrowicz:** And you, Catherine, what did you do then?

**Catherine:** I heard Sebastian scream. He screamed just once... Then I... Then I... Help! (Mankiewicz, Capítulo 27, 1h. 44m. 10s)

apresentado como “Um monstro” (Pereira 68), enquanto Rebecca “O ser.../ A criatura. Humana ou não humana.” (Pereira 45); mas é em *Intimações de morte* que o leitor se depara talvez com a personagem mais cruel e vingativa de todo o universo literário pereiriano: Jane Frost.

“De que és tu feita, Jane Frost, e ela sorriu, não sei, não me lembro, há muito tempo que não me pergutavam isso. Depois sentou-se ao lado dele no sofá e tentou abraçá-lo, pela primeira vez ele não deixou, há em ti algo de monstruoso Jenny, ninguém pode ser assim.” (Pereira 94)

Monstros, anjos terríveis e anjos-caídos, deuses vingativos, feiticeiras e mulheres plenas de ódio, são apenas algumas imagens que estão por detrás daquela de “o rosto de Deus”. E esta imagem sintetiza não só tematicamente um ciclo literário da autora, mas também define e acrescenta alguns detalhes à identidade da personagem pereiriana. À semelhança de Sebastian, muitas foram as personagens pereirianas que viram no ‘outro’, no seu duplo, o rosto de Deus e muitas são as vezes em que o ‘eu’ é-nos apresentado como alguém possuidor de um rosto antigo, sagrado, os olhos cinzentos, os traços profundos, marcas anteriores ao pensamento humano.

Por isso, e para complementarmos o nosso estudo sobre o ciclo de sagrado, temos de percorrer também algumas dessas imagens que estão por detrás da imagem de “o rosto de Deus”. E as referências de Ana Teresa Pereira a estas imagens são variadas. Para tal, é necessário sair do filme *manikiewicziano* e entrar noutros universos ficcionais. Em “O que viram os meus olhos”, uma das crónicas de *O sentido da neve*, a escritora madeirense revela algumas dessas imagens:

“a chegada de Edward a Seegard, a casa enorme, as três mulheres, as escadas da torre, o deus-monstro no quarto do cimo da torre;” (Pereira 32)

“um anjo de Rilke (belo e terrível) num castelo perdido; sentado à minha mesa, fazendo bolinhas com as migalhas de pão.” (Pereira 32)

Na verdade, seria impossível passar pela temática da identidade em Ana Teresa Pereira sem tocarmos nos autores Iris Murdoch e Rainier Maria Rilke, sendo que a

primeira transcrição se refere ao romance da escritora anglo-irlandesa *O bom aprendiz*<sup>106</sup>, e a segunda a uma das *Elegias de Duíno* do poeta alemão.

*O bom aprendiz*, romance publicado em 1985, é uma das muitas obras de Iris Murdoch referenciada nas narrativas pereirianas e conta a história de um jovem estudante Edward Baltram que, após ter supostamente assassinado o seu melhor amigo com uma droga alucinogénica, decide abandonar a cidade de Londres e refugiar-se na casa de família em pleno ambiente campestre inglês, Seegard. E, desde logo, a forma irónica como a história se inicia deixa antever que estamos na presença de uma dissertação sobre a identidade, o castigo, o crime, a religião e o pensamento metafísico - "Erguer-me-ei e irei ter com o meu pai e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o Céu e contra ti e já não sou digno de ser chamado teu filho."<sup>107</sup> (Murdoch 11). De facto, em Seegard, Edward descobre o seu semelhante com quem tinha estado apenas uma ou duas vezes: o seu pai, Jesse Baltram, fechado e senil num dos quartos da torre de Seegard. Edward procura a redenção através de uma reunião que tem com o seu pai e a história tematicamente discorre sobre o binómio crime e castigo e a religião. Thomas McCasterville, um psicólogo irlandês e tio de Edward, e ainda Stuart Cuno, o meio-irmão de Edward que apesar do seu cepticismo pagão decide tornar-se Deus, adensam esta visão e crítica murdochiana sobre a religião. Mas é precisamente Jesse Baltram a quem Ana Teresa Pereira se refere como um deus-monstro, um artista que se autodenomina deus e ao qual Edward recorre, apelidando-o de "monstro ferido":

"Jesse, pára ou desato a chorar! Tu sabes que elas não te querem fazer mal, isso é apenas uma ilusão tua! – Uma tremenda onda de piedade pelo monstro estropiado invadiu-o e fê-lo estremecer, acompanhada pelo pavor de que essa piedade se tornasse visível.

<sup>106</sup> É a própria Ana Teresa Pereira que, pela voz de Byrne em *Se nos encontrarmos de novo*, admite ser este o romance de Iris Murdoch mais marcante, dando um grande ênfase a este romance no contexto no estudo que Byrne estava a levar a cabo sobre a escritora anglo-irlandesa: "(...) estava a começar a ler *The Good Apprentice*, talvez o livro de Iris que mais o impressionara. O livro começava com palavras do Pai-Nosso, o que fazia sentido, era uma longa viagem à procura do Pai. O pai que estava no cimo de uma torre em Seegard. Era uma das casas mais perturbadoras dos romances dela, onde tantas vezes as casas se revelavam tão importante como as pessoas. A reitoria de *The Time of the Angels*, a casa de pedra de *The Unicorn*, a abadia de *The Bell*, a casa de praia de *The Sea, The Sea*, e até o hospital psiquiátrico de *The Message to the Planet*. Mas Seegard pertencia a uma realidade diferente, sonhara algumas vezes que tinham nomes estranhos, Seldem, Transition, Interfactory, com a torre, com os quadros, com o ribeiro onde Edward via o corpo do pai. E Stuart, o bom aprendiz do título, era uma espécie de santo, que inspirava repulsa ou medo. E as três mulheres, há três mulheres e uma delas é uma bruxa. Mas a frase era de outro romance." (Pereira 84).

<sup>107</sup> No original: "I will arise and go to my father, and will say unto him, Father I have sinned against heaven and before thee, and am no more worthy to be called thy son." (Murdoch 1).

- Eu sei... o que sei. Há castigos terríveis – pelos crimes cometidos contra os deuses<sup>108</sup> ... eu um dia conto-te... elas têm medo de mim... é ap... ab...
- Absurdo... apavorante... aberrante... abominável...? ’ ’’<sup>109</sup> (Murdoch 220)

E tal como acontece nesta história de Iris Murdoch, vimos que o deus de Ana Teresa Pereira era bem diferente daquele do cristianismo. Tom, quase sempre ele, era um deus terrível, monstruoso, cruel. Contudo, nas histórias pereirianas e ao contrário de Jesse Baltram, a personagem protagonista paradoxalmente nunca se assume como Deus. Essa construção da personagem como entidade divina é levada a cabo por uma outra personagem, supostamente um outro que enuncia um eu, ou se quisermos de um eu que enuncia um outro que, por sua vez, reconhece o eu como um deus ou um monstro. Parece ser esta a lógica que preside à edificação da identidade da personagem pereiriana: em *A linguagem dos pássaros*, Marisa enuncia Miguel e constrói-o como um anjo caído, e este último, por sua vez, enuncia Marisa, numa espécie de mecanismo autodenominação camuflada.

Em *O bom aprendiz*, Stuart Cuno decidiu tornar-se deus e para tal tenta imitar o deus do cristianismo nas suas boas acções e pensamentos, ele que não acreditava em Deus. E num dos diálogos entre Thomas e Stuart, é possível identificar um outro motivo de interesse no que diz respeito à temática da identidade da personagem pereiriana:

- “– Calma aí. Tudo isso me soa a Deus. Dizes que não existe Deus, depois pretendes vestir-lhe a pele, assumes os atributos dele. Talvez seja essa a tarefa dos nossos tempos.
- Eu não disse que sou Deus. Só queria dizer que o rumo... o rumo para...
- Kafka disse que não há rumo, há apenas a meta, aquilo a que chamamos rumo não passa de hesitação.
- Importas-te de repetir?
- Não há rumo, há apenas a meta, aquilo a que chamamos rumo não passa de hesitação.
- Vou pensar nisso. Só queria dizer que eu, pela parte que me toca, estou a tentar fazer, ou pelo menos estou a começar a tentar fazer, algo que não me oferece dúvidas, que é óbvio e que eu vejo em toda a parte.

---

<sup>108</sup> Nas narrativas pereirianas as epígrafes referentes a Iris Murdoch, e em concreto a *O bom aprendiz*, são variadas; como por exemplo aquela do conto “A noite mais escura da alma” – “There are awful penalties for crimes against gods” (Pereira 109) – ou ainda a de “O rosto de Deus” – “He called himself a maimed monster and said he felt was crammed with demons” (Pereira 77)

<sup>109</sup> *Idem*: “Jesse, stop, or I will cry! You know they’re against you, that’s an illusion! A terrible pity for the maimed monster overcame him and shook him, and dread lest the pity should become visible./ I know – what I know. There are terrible penalties – for crimes against the gods – I’ll tell you you one day – they’re afraid of me – it’s ap- ab- ‘/ ‘Absurd – appalling – apparent – abhorrent - ?’ ’’<sup>109</sup> (Murdoch 195)

– Em toda a parte em torno de ti e dentro de ti também. Dentro de nós reinam as sombras, Stuart.”<sup>110</sup> (Murdoch 162:163)

E são estas mesmas palavras de Thomas e Stuart que julgamos ouvir quando as personagens pereirianas descrevem a relação delas com a natureza envolvente, naquele que podia ser considerado o panteísmo animista da romancista madeirense. Por exemplo, em “A rainha dos infernos”, pela voz da filha de Tom:

“Para mim, os deuses estavam por todos os lados, nas plantas, nos animais, nos livros, nos desenhos, na música, nos sonhos. E todos esses deuses eram pequenas partes de Deus, tudo o que existia era Deus, as flores que eu pintava, o meu cão, as noites de amor com os meus namorados. Mesmo respirar era Deus, e as manhãs, claro, e as cores, e o crepúsculo, e o mar. (Pereira 37)

assim como Ashley, em *Se nos encontrarmos de novo*:

Havia coisas nela que só agora começava a descobrir, um animismo muito forte, que a fazia identificar-se com os objectos, com as pedras, com as plantas, com os animais. E isso fazia-a doer, tornava-a muito vulnerável.” (Pereira 108)

Nas histórias de Ana Teresa Pereira, à presença inequívoca de Deus na natureza parece corresponder a ausência de Deus do mundo, quando a personagem Tom abandona o universo da personagem feminina – “E com ele [Tom] desaparecera Deus.” (SNEN, Pereira 78) – como se estivéssemos na presença de dois deuses ou a existência de um só deus fosse algo de inconstante e intermitente. Um deus criador e um deus monstruoso. Talvez estejamos na presença de um só Deus com duas ou mais faces. Um monstro. Um monstro ferido, assim como Jesse Baltram. E esta monstruosidade da personagem pereiriana protagonista, sobretudo a masculina, é representada em Ana Teresa Pereira não só nas vestes de Deus. Tom, “o rosto de Deus”, é-nos apresentado também como um anjo terrível. E o verso de Rilke é aquele que a autora mais cita

---

<sup>110</sup> “ ‘Steady on. All sounds like God. You say there is no, then you aspire to be God yourself, you take over his attributes. Perhaps that is the task of the present age.’

‘I didn’t say I was God! I just mean the way – the way to –’

‘Kafka said there is no way, there is only the end, what we call the way is messing about.’

‘Could you that again?’

‘There is no way, there is only the end, what we call the way is messing about.’

‘I’ll think about that. I just mean, I privately, am trying to do, at least I’m starting to try to do, something which I’m certain about, which is *obvious*, and I see everywhere.’

‘Everywhere outside you and inside you too. It’s dark inside, Stuart.’ (Murdoch 141)

quando tem de descrever Tom como uma figura angelical terrível; em *Num lugar solitário*, por exemplo, aquela descrita no prólogo:

“as asas dos anjos  
Rilke: ‘*todo o anjo é terrível*’<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> O verso de Rilke provém da primeira elegia de Duíno que, por sua vez, questiona a possibilidade do Homem viver sem Deus e aponta a criação poética como única forma de escapar ao aniquilamento:

“Se eu gritar, quem poderá ouvir-me, nas hierarquias dos Anjos? E, se até algum Anjo de súbito me levasse para junto do seu coração: eu sucumbiria perante a sua natureza mais potente. Pois o belo apenas é o começo do terrível, que só a custo podemos suportar, e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha destruir-nos. Todo o Anjo é terrível. Por isso me contenho e engulo o apelo deste soluço obscuro. Ai de nós, mas quem nos poderia valer? Nem Anjos, nem homens, e os argutos animais sabem já que nós no mundo interpretado não estamos confiantes nem à vontade. Resta-nos talvez uma árvore na encosta que possamos rever diariamente; resta-nos a rua de ontem e a fidelidade continuada de um hábito, que a nós se afeiçoou e em nós permaneceu. Oh, e a noite, a noite, quando o vento, cheio do espaço do universo nos devora o rosto -, por quem não permaneceria ela, a desejada, suavemente enganadora, que com tanto esforço se ergue frente ao coração isolado? Será ela para os amantes menos dura? Ah, um como o outro eles se ocultam de sua própria sorte, apenas. Acaso não o sabias *já*? Lança de teus braços o vazio em direcção aos espaços que respiramos; talvez que as aves num voo mais íntimo sintam o ar assim expandido. Sim, na verdade as Primaveras precisavam de ti. Muitas estrelas aguardavam que nelas reparasses. Para ti se erguia uma vaga no findo passado; ou, ao passares por uma janela aberta, um violino entregava-se-te. E tudo isso era para ti uma missão. Mas soubeste cumpri-la? Não te distraía a contínua expectativa, como se tudo te anunciasse a Amada? (Como a poderias acolher em ti, se grandes e estranhos pensamentos te invadem ou abandonam ou em ti permanecem ao longo da noite?) Se porém estás saudoso, canta as Amantes, cujo celebrado sentir todavia está longe de ser imortalizado. Canta, e como tu as invejas quase, as que foram abandonadas, cujo amor te parece maior, do que o daquelas que o viram apaziguado. Não cesses de recommençar esse sempre insuficiente louvor; e pensa: o herói dura sempre; até a sua queda mais não foi do que o simples pretexto para o seu derradeiro nascimento. Mas as Amantes são acolhidas de novo na esvaída natureza, pois as forças que tudo isto produzem não existem duas vezes. Terás tu cantado de Gaspara Stampa já suficientemente a lembrança, para que a jovem mulher a quem o amado deixou, possa sentir pelo sublime exemplo de uma tal Amante: Ah, ser como ela!

a capela... como um ventre.  
uma terrível claustrofobia  
rezar aqui é dissolver-se  
as asas penugentas dos anjos  
branco, tem um pouco de cinzento  
quase invisível, o rosto terrífico de um anjo  
manchas brancas e cinzentas  
formas indiscerníveis

---

Não será tempo de estas dores antiquíssimas se tornarem finalmente fecundas? E não será tempo de nós, os que amamos, nos libertarmos de quem amamos, como trémulos vencedores? De sermos como a flecha que, vencendo o arco, se solta, toda ímpeto, passando a ser *mais* do que ela própria? Pois em nenhum lugar se permanece imóvel. Vozes, vozes. Ouve-as, ó meu coração, como outrora apenas os santos as ouviam: de tal modo que o apelo imenso os erguia do solo; contudo permaneciam ajoelhados, inconcebivelmente, a isso destentos: ouvir: era *assim* todo o seu estar. Mas tu não poderias sequer em ti escutar a voz de *Deus*. Ouve, porém, o sopro, ininterrupta mensagem que a ti chega, modelado no silêncio. E agora ouves o murmúrio dos jovens que morreram. Na verdade, onde quer que entrasses, fosse em igrejas de Roma ou de Nápoles, não era o destino deles que no silêncio te interpelava? Ou, então, uma inscrição sublime te impressionava, como a da lápide que há pouco viste em Santa Maria Formosa. Que esperam todos eles de mim? tenho de serenamente retirar-lhes o véu de injustiça que por vezes perturba o puro movimento dessas almas.

É certo ser estranho não mais habitar a terra, não mais agir conforme o que mal acabáramos de aprender, não mais dar às rosas e a todas as outras coisas identicamente promissoras o significado do humano futuro; não mais ser o que se tinha sido em infinitamente angustiadas mãos, e abandonar até o próprio nome, como se fosse um brinquedo quebrado. É estranho não mais desejos desejar. Estranho, passar a ver sem conexão, disperso pelo espaço, tudo o que antes tinha unidade. Estar morto é laborioso e cheio de recomeços, até que aos poucos nos apercebamos da eternidade. - Mas todos os vivos cometem o erro de fazer distinções demasiado rígidas. Os Anjos, diz-se, não sabem muitas vezes se se movem por entre os vivos ou por entre os mortos. A eterna corrente consigo arrasta incessantemente todas as idades, através destes dois domínios, e o seu som a ambos se impõe. Afinal, de nós já não precisam aqueles que tão cedo nos foram arrebatados, suavemente se vai perdendo o gosto pelo que é terreno, tal como ao crescer nos desprendemos da doçura do peito materno. Mas nós, que de tão grandes mistérios necessitamos, nós para quem o luto é tão frequentemente a fonte de feliz amadurecimento -: poderíamos sem eles existir? Ou será vã a lenda de que foi outrora, ao prantear-se Lino, que a primeira música ousou penetrar na aridez do espanto? Então, apenas quando esse jovem, quase um deus, de súbito no espaço do terror para sempre se ocultava, o vazio atingiu por fim a vibração que agora nos arrebatava, nos consola, nos ajuda.” (Rilke 39:45)

mas há algo lá dentro  
depois, começa-se a pressentir que não há nada  
o branco, o vazio  
a figura humana que se destaca da parede  
a mão procura algo no bolso  
uma caixa de fósforos  
a mão, a chama débil, aproximam-se da tela  
duma asa penugenta  
um grito rouco  
Nunca Mais” (Pereira 11)

No ciclo do sagrado o fascínio por anjos – e ‘todo o anjo é terrível’ é, de facto e inevitavelmente, a frase mais usada por Ana Teresa Pereira para caracterizar os seus anjos – é mais evidente do que nos restantes ciclos literários. Este fascínio renova o convite feito ao leitor para visualizar a crueldade e a monstruosidade de um mundo metafísico terrível, o único mundo real que desvela a identidade das personagens pereirianas. E o Tom de *Num lugar solitário* é, à semelhança de tantas outras personagens pereirianas, um anjo que deambula entre os mortos e o vivos, cuja beleza é terrível, de natureza infinitamente superior àquela humana. Nas narrativas pereirianas, todos os anjos, deuses e monstros são terríveis e a fisionomia deles pertence a um outro mundo, onde o uno e o plural se fundem, o todo e o nada se misturam, “não há nada/o branco e o vazio” e ao qual o leitor nunca tem acesso. O verso de Rilke enuncia essa beleza angelical terrível que parece ser também comum à das personagens pereirianas e questiona o lugar por onde essa beleza se espalha. Não se sabe se os anjos se movem por entre os vivos ou os mortos, mas há algo dentro da personagem pereiriana, “há algo lá dentro”, “um sopro”, “uma ininterrupta mensagem” pegando nas palavras de Rilke, que chega modelado no silêncio até à própria personagem: um grito de libertação, “um grito rouco”, o desejado momento em que uma natureza superior e transcendente substitua o mundo dito real – “Não será tempo de estas dores antiquíssimas se tornarem finalmente fecundas?” – e desvele a verdadeira identidade das personagens. E observando os anjos terríveis de Rilke, que constituem sem dúvida uma forma de questionar a religião e o mundo<sup>112</sup>, é inevitável não nos lembrarmos dos anjos das

---

<sup>112</sup> Sobre este assunto o próprio Rilke, numa carta redigida a 13 de Novembro de 1925 em Muzot e enviada a Hulewicz, o seu tradutor polaco, afirma: “O ‘Anjo’ das *Elegias* nada tem a ver com um Anjo do céu cristão (tem mais a ver com as figuras angélicas do Islamismo)... O Anjo das *Elegias* é a criatura em que já se deu a transformação do visível em invisível que nós operamos. Para o Anjo das *Elegias* as torres e palácios do passado existem todas, por serem há muito invisíveis, e as torres e pontes da nossa existência que ainda subsistem são para ele já invisíveis, embora (para nós) ainda tenham duração

histórias pereirianas, do desejo das personagens em regressarem ao seu estado primordial, das “dores antiquíssimas” da filha de Tom que se tornam literalmente fecundas, em “A rainha dos infernos”:

“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.” (RD, Pereira 13)

No entanto, para além do verso de Rilke, da imagem aí presente, há outras imagens de anjos que dominam o pensamento das personagens. Elas que se querem tornar anjos, passar para lá do inteligível, ver na escuridão, acabam por se construir como figuras sagradas observando imagens do mundo dito real que lhes suscitam o acesso a esse outro mundo, o mundo invisível. Em *A linguagem dos pássaros*, por exemplo, é-nos narrada a história Marisa e Miguel – “Ele tem nome de anjo, eu tenho nome de flor.” (Pereira 11) - que fazem um percurso paralelo até se metamorfosearem em anjos (na realidade, o único anjo da história é Marisa). Esse percurso é, uma vez mais, feito pela arte: ele estudou filosofia, escreve e tenta aprender todas as línguas do mundo para poder falar a linguagem dos pássaros; ela uma artista apaixonada pelos filmes de Robert Mitchum e *O intruso* de Visconti. Mas é sobretudo Marisa que vive obcecada por anjos (ela parece ser a única personagem da história, sendo que Miguel é, em parte, imaginado por ela). É ela quem narra a história – o leitor tem de novo um único ponto de vista – e é ela que se vê como um anjo; toda a história é construída à volta da e pela própria personagem feminina e os anjos personificam o tema dominante, a identidade da personagem enquanto entidade divina:

“Um anjo vestido de azul e um anjo vestido de verde.

Ambos altos e solitários, penso que as pessoas nos acham estranhos, sempre acharam, como se pertencêssemos a outra espécie. Mas não à mesma, cada anjo é uma espécie, foi ele que me disse quando éramos miúdos, tinha-o lido num dos inúmeros livros da biblioteca.” (Pereira 11)

---

corpórea. O Anjo das *Elegias* é aquele ser ao qual cabe reconhecer no invisível uma categoria superior da realidade. – Por isso ele é “terrível” para nós, porque nós que amamos e transformamos a realidade, ainda estamos presos ao visível. Todos os mundos do Universo se precipitam no invisível como sua realidade próxima mais profunda; *algumas estrelas intensificam-se directamente e perecem na consciência infinita dos Anjos, outras são destinadas a seres que as transformam lenta e penosamente, em cujo terror e encantamento elas alcançam a sua realização invisível próxima. Nós somos, acentuemos de novo, no sentido das Elegias, aqueles que transformam a terra, e toda a nossa existência, os voos e quedas do nosso amor, tudo nos torna capazes para esta tarefa* (e nenhuma outra existe que seja, como ela, essencial).” (Rilke 15: 16)

Essa construção da personagem enquanto anjo baseia-se porém no mundo real e uma das imagens mais significativas desta novela é aquela do “fragmento de anjo”:

“Lembrou-se do museu porque ficava na mesma rua, (...). Pagou a entrada e recebeu o bilhete, subiu os degraus de pedra com um olhar indiferente para o painel antigo, século dezasseis ou dezassete, pintura flamenga, havia ali muita pintura flamenga. Santos e virgens, não sabia que havia uma virgem das estrelas, nem uma virgem dos anjos, lembrava-se vagamente de uma virgem das harpias, de uma virgem dos rochedos... (Pereira 48)

e foi então que,

“Quase sem se dar conta encontrou-se numa sala onde não tinha estado antes, painéis com santos, paisagens flamengas, um porto marítimo... e então viu o anjo.

Era, mais precisamente, um fragmento de anjo. Embora chamar fragmento àquilo fosse já monstruoso, tinha quase dois metros, eram as pernas do anjo, os pés, horríveis, gigantescos, um deles parecia procurar o solo, o outro estava erguido, pronto a esmagar...

Ficou paralisada a olhar aqueles pés enormes, a figura tinha sido talhada num castanheiro, que árvore era aquela que deixara nascer de si a forma terrível, as pregas de um manto, um resto de asas, as pernas cobertas que se adivinhavam musculosas, os pés... o pé enorme que agora via de baixo, a planta do pé, porquê chamar àquilo, com que raiva se erguia... nem um fio de teia de aranha o tornava mais tranquilo, não via a aranha, ela também fora embora, uma aranha não podia viver ali. Um fragmento... mas se aquilo era um fragmento que altura teria o anjo, deus, que altura teria o anjo, e como seria o seu rosto? Miguel também estava imóvel no fundo de uma sala, e esquecer a neve que caía lá fora, olhava fixamente um ícone, não muito grande, a madeira pintada com tinta dourada, um brilho de ouro, e o seu corpo estava tenso, via-lhe as mãos crispadas...” (Pereira 49)

Marisa vê o anjo e imagina Miguel que, depois de a ter abandonado, de ter estado algures num mosteiro no Sul de França ou na Rússia, teria voltado. Voltar a ser anjo como ela. Ser-se anjo. O museu que terá visitado Marisa parece ser o Museu de Arte Sacra do Funchal e a descrição do fragmento de anjo ou do “pé do anjo” condiz com a escultura “Fragmento de Anjo Tenente”<sup>113</sup> presente nesse mesmo museu. E este episódio narrativo da novela *A linguagem dos pássaros* parece ter tido origem, de facto, numa situação real como nos documenta a própria escritora na crónica “O Ponto de vista dos Demónimos”, do livro homónimo:

---

<sup>113</sup> “Fragmento de anjo tenente” é uma escultura em madeira de carvalho com vestígios de policromia, datada dos inícios do século XVI, de escola luso-flamenga.

“E fui ao museu de Arte Sacra para ver uma peça que faz parte dos meus pesadelos, o fragmento de uma escultura em madeira que representa um anjo, é só um fragmento mas tem quase dois metros, são só pernas, os pés gigantescos, um que procura a terra, o outro levantado para esmagar (o quê?), se aquele pedaço tem dois metros que altura teria o anjo, será um resto de asa o que se vê no lado esquerdo...” (Pereira 44)

Independentemente de serem anjos, deuses ou montros todas as personagens pereirianas usam a mesma máscara: um “rosto de Deus”. Marisa em *A linguagem dos pássaros* interroga-se como seria o rosto daquele anjo e é precisamente o que está por detrás da imagem de “o rosto de Deus” aquilo que mais fascina a romancista madeirense: a possibilidade de recuar a um tempo anterior ao pensamento, de regressar e ver o mundo em estado bruto. Esta imagem “o rosto de Deus” é sinédoque de uma realidade monstruosa que precede todos os tempos da humanidade, bem como todo o conhecimento da natureza humana; a terrível e a inevitável verdade, parafraseando Violet Venable, o mundo de escuridão e de sombras em que habitam as personagens pereirianas e no qual é possível ver o que está para além destas mesmas sombras. Todo o anjo é terrível assim como o conhecimento o é. A imagem do filme de Mankiewicz, o “rosto de Deus”, o nosso ponto de partida e o nosso ponto de chegada, é aquela que melhor traduz a terrificante procura das personagens pela “realidade das sombras”, pelo próprio conhecimento da(s) sua(s) identidades. À semelhança de Catherine, essa procura nas narrativas pereirianas é feita a uma só voz, e o “rosto de Deus” esconde outras imagens que, como mosaicos, fazem parte da construção da identidade das personagens, sendo que estas últimas se materializam contudo na primeira imagem.

As histórias de Ana Teresa Pereira continuarão, assim, a contar a perseguição de algo que está para além do inteligível, para além da vida e da morte – “Talvez eu seja a escuridão na qual tu tinhas de mergulhar para renascer.” (SNEN, Pereira 128) – e mesmo que essa perseguição signifique a morte de uma das personagens não será interrompida, pois “uma pessoa que vive depois de morrer é obediente”. (Mankiewicz, Capítulo 22, 1h.30m.22s).

### 1.3 Reencontro em *Gull Cottage*

Há um diálogo entre o romance pereiriano *Se nos encontrarmos de novo* e o filme *The Ghost and Mrs. Muir (O fantasma apaixonado)* de Joseph L. Mankiewicz que pautava uma reflexão sobre a temática da identidade e, sobretudo, sobre aquela da solidão.

Este diálogo tem lugar num espaço comum entre as duas obras, *Gull Cottage* (A casa gaivota), e equaciona um regresso da autora funchalense ao arquétipo da personagem como fantasma. O leitor volta assim, também ele, a um espaço que lhe é familiar, visto que nas narrativas pereirianas é frequente visitar obsessivamente os mesmos espaços, personagens, temas e cenários. *Gull Cottage* já tinha sido espaço físico de uma narrativa, por exemplo, em *Intimações de morte*,

“Michael cansara-se de esperar, tinham passado três semanas depois do dia em que lera no jornal o resultado do inquérito, era o princípio de Fevereiro. E começara a nevar, e a neve era como um sinal, preparara as coisas e partira nessa mesma noite, levando um mapa que, como descobrira aos poucos, já não estava actualizado, mas chegara, era aquela a casa, uma tabuleta muito velha indicava o nome, *Gull Cottage*, estranho que a casa não tivesse uma torre, imaginara sempre que teria uma torre.” (Pereira 180)

mas é em *Se nos encontrarmos de novo* que adquire especial relevância, no qual é um dos espaços centrais da narrativa.

No romance pereiriano *Se nos encontrarmos de novo*, *Gull Cottage* é-nos apresentado como a casa de praia de Tom e de Ashley e essa marca, por um lado, um retorno às densas atmosferas de irrealidade dos primeiros romances da escritora funchalense; e por outro lado, constituiu uma assunção definitiva por parte da autora em querer denominar essas mesmas atmosferas, relacionando-as com outras histórias e elementos de ficção. E *Gull Cottage* é mais uma vez, em Ana Teresa Pereira, a recriação do espaço de uma outra ficção, sendo que o leitor se depara com este numa fase inicial da história pereiriana,

“(…) ele levou-a para Gull Cottage, disse-lhe que o nome da vivenda era outro, mas que a chamava assim por causa de um filme, só anos mais tarde ela viu *The Ghost and Mrs. Muir* de Mankiewicz, e como na altura Tom já tinha morrido, a referência tornou-se muito amarga, e irónica também.” (SNEN, Pereira 30)

A ficção parece, de novo, sobrepor-se ao mundo dito real e o espaço central do filme mankiewicziano renasce nesta história de Ana Teresa Pereira. *The Ghost and Mrs. Muir* é indubitavelmente um dos filmes da vida da escritora madeirense - ou se quisermos pegar nas palavras de Kevin acerca do mesmo, em *O fim de Lizzie*, “um dos nossos filmes de antigamente” (Pereira 35) – e o par amoroso central desta obra

cinematográfica, um entre os mais marcantes que povoam as narrativas pereirianas: “Rex Harrison e Gene Tierney (uma casa sobre os penhascos, as rochas e o mar, as gaivotas)” (Pereira 105).

Na verdade, a história de *The Ghost and Mrs. Muir*, filme realizado por Joseph L. Mankiewicz em 1947, começa por focalizar uma só personagem, Lucy Muir (Gene Tierney). Lucy Muir decide deixar Londres e mudar de ares, procurando para tal uma casa algures numa praia sobre o Atlântico, após a morte prematura de seu marido, Mr. Muir. Assim como Mr. Muir, também Tom, em *Se nos encontrarmos de novo*, morre antes da história de se iniciar verdadeiramente. E assim como Lucy Muir, também Ashley decide fazer uma viagem, voltar a Londres para depois refugiar-se em Gull Cottage:

“Ashley sentira frio durante toda a viagem, vestia apenas uma camisola de algodão branca e os jeans, o casaco azul-escuro não era muito quente. Descera numa pequena estação para tomar um café, ao voltar à plataforma metera um pé na poça de água e a bota ficara molhada, a humidade chegara-lhe aos dedos. (...)

A estação de Charing Cross tinha um ar festivo, as luzes acesas.” (SNEN, Pereira 17)

A viagem de Ashley, que mais não é do que uma procura da sua própria identidade motivada pelo estado solitário em que vive, é o mote desta história e o título do livro comprova isso mesmo, *Se nos encontrarmos de novo*. O desejo de Lucy Muir em mudar de ares e de encontrar o seu outro (Capitão Gregg) podia equiparar-se ao desejo de Ashley em reencontrar-se com Tom. Para tal, e numa espécie de peregrinação ou oração, são percorridos com Byrne os mesmos espaços que Ashley e Tom calcorreavam, Londres e *Gull Cottage*, “E ele [Byrne] tem o teu rosto, e os teus olhos, e a tua voz, e é irlandês, e tem cinquenta e dois anos.” (SNEN, Pereira 17). No filme mankiewicziano, Lucy percorrerá religiosamente, em Gull Cottage, uma casa assombrada, os mesmos espaços do Capitão Gregg (Rex Harrison), a cozinha, o quarto, a varanda, o escritório, como que envolvida num grande turpor onírico, num contacto que é o regresso a um tempo passado. E, numa fase inicial da história, nem mesmo o assombro de um fantasma, perante os olhos incrédulos do agente imobiliário, a impede de ficar com uma casa num alto de uns penhascos:

**Lucy Muir:** - Esta aqui. Gull Cottage.

**Mr. Coombe:** - O que foi, minha senhora?

**Lucy Muir:** - É mesmo a casa que eu queria.

**Mr. Coombe:** Não, Não. Não ia gostar.<sup>114</sup> (Mankiewicz, Capítulo 3, 00h. 05m. 54s)

A escolha de Lucy Muir parece ter, nas palavras de João Bénard da Costa, uma explicação óbvia:

“Das muitas casas que lhe mostraram, nenhuma a convence. E só quis a casa que não lhe queriam mostrar, porque – dizia-se – estava assombrada pela alma penada de do capitão Gregg, que nela se suicidara. O fantasma não assusta Lucy Muir. Um fantasma é o medo que a gente tem dele. E o medo do desejo não é o medo de Gene Tierney. Por isso, na casa, ama tudo o que nela ficou do capitão: o óculo na varanda do quarto dele, o bezerro dourado que trouxe de uma das suas muitas viagens, o retrato dele toscamente pintado, fardado de lobo de mar, com um sorriso entre o sarcástico e o diabólico.” (Costa 172)

A imaginação, o irreal, o fascínio pelo fantástico sobrepõem-se, de forma constante e explícita, no filme, ao mundo dito real e o facto de ser uma casa assombrada, não é um impedimento para que seja habitada mas, tal como nas histórias pereirianas, um motivo de interesse. E é esse fascínio pelo irreal, por aquela que parece ser inicialmente e, de algum modo, paradoxal, uma negação da irrealidade, que leva Lucy Muir a tomar a decisão de ficar com *Gull Cottage* e mudar-se para lá, abandonando um espaço citadino para passar a viver num ambiente bucólico, habitado por fantasmas:

“**Lucy Muir:** Assombrada. Que fascinante. (...)

**Lucy Muir:** Deve pensar que é uma coisa parva da minha parte... mas decidi que apesar de tudo vou ficar com Gull Cottage. Se toda a gente a deixa ao mínimo barulho... a casa fica com um mau nome, mas é demasiado ridículo no século XX... acreditar ainda em aparições e coisas do género.

**Mr. Coombe:** Ouviu-o rir-se. (...)

**Lucy Muir:** Eu quero Gull Cottage.”<sup>115</sup> (Mankiewicz, Capítulo IV, 00h.11m. 59s – 00h. 13m. 28s)

---

<sup>114</sup> No original:

“**Lucy Muir:** - This one. Gull Cottage.

**Mr. Coombe:** - What was that, madam?

**Lucy Muir:** - It's just the place I want.

**Mr. Coombe:** No, No. That wouldn't suit you.” (Mankiewicz, Capítulo 3, 00h. 05m. 54s)

<sup>115</sup> *idem*:

“**Lucy Muir:** Haunted. How perfectly fascinating. (...)

E a imagem de *Gull Cottage* no filme parece, em parte, ser semelhante à descrição de *Gull Cottage* de *Se nos encontrarmos de novo*, como se ambos constituessem um mesmo espaço, o do filme mais luminoso e quente, o do livro mais frio e invernosos, mal igualmente, solitários, irrealistas, habitados por fantasmas e cercados de aves marinhas:

“O mar do Norte, muito frio, de um azul muito escuro, que o sol não aquecia. A casa ficava num lugar solitário, era feia e áspera, cercada de aves marinhas. Byrne reconheceu muitas enquanto conduzia ao longo da costa, gaivotas, mobilhas, pardelas, tulas, andorinhas-do-mar, uma ou duas vezes tivera a impressão de ver mergulhões. A casa ficava mesmo no final de uma estrada escavada na rocha, e isso tinha algum significado simbólico, a partir daqui só há monstros marinhos, pensou. E aquela era a torre, não muito deserta, não muito alta e com o ar de estar em ruínas, inúmeras gaivotas voavam à sua volta. A torre onde estivera em sonhos com ela, ainda antes de a conhecer. A ilha devia estar escondida pela neblina, Ashley dissera que raramente era visível, mesmo das janelas da torre. A tua ilha deserta, dissera Byrne pensativo, o verso de Donne não tinha nada a ver com ela, aquela mulher era uma ilha no meio do oceano”(SNEN, Pereira 119)

E *Gull Cottage* já parecia ter esta fisionomia em *Intimações de morte*<sup>116</sup>:

“(…) *Gull Cottage*, estranho que a casa não tivesse um torre, imaginara sempre que teria uma torre. (…)

Fora uma noite quase mágica, conduzindo por estradas desconhecidas, debaixo da neve, com o cachorro adormecido ao seu lado, e as flores murcharem no banco de trás, mas chegara ao castelo onde estava a princesa, o castelo do monstro, ele vinha resgatá-la, era estranha aquela luz branca, aquela paisagem branca e azul com o som do mar ao fundo, parara o automóvel um pouco longe da casa. (…)

Parecia intrigado com aquele lugar, com aquela superfície branca que o fazia resvalar, e Michael sorriu ao pensar em como ela ficaria contente ao vê-lo. Subiu os degraus do alpendre e pousou as coisas num banco de madeira do qual a tinta desaparecera há muito tempo.” (Pereira 179:180)

---

**Lucy Muir:** You’ll probably think it very silly of me Mr. Coombe... but I decided I will take *Gull Cottage* after all. If everyone leaves at the slightest sound... the house gets a bad name, but it’s too ridiculous in the 20th century... to believe in apparitions and all that.

**Mr. Coombe:** You heard him laugh. (…)

**Lucy Muir:** I want *Gull Cottage*.” (Mankiewicz, Capítulo IV, 00h.11m. 59s – 00h. 13m. 28s)

<sup>116</sup> Ana Teresa Pereira está sempre a voltar aos mesmos lugares, personagens, espaços e ambientes. Por exemplo, um outro espaço de *Intimações de morte* é *Jamaica Inn* (título de um romance de Daphne du Maurier e filme homónimo de Alfred Hitchcock): que será posteriormente retomado na novela *A Neve*: “Tinham passado em casa para mudar de roupa, vestiram jeans e pegaram nas gabardinas e na pequena mala azul e voltaram para o automóvel, ao fim de algumas horas chegaram à estalagem da costa onde ele por vezes passava os fins-de-semana. Chamava-se *Jamaica Inn*, o que o fazia pensar invariavelmente nos seus antepassados, ficava numa povoação cinzenta, mesmo muito perto do mar, no verão havia muita gente, naquela altura do ano ainda não havia ninguém;” (Pereira 97)

Este solitário espaço cravado nas rochas com uma alta torre em *Se nos encontrarmos de novo*, antigo e descuidado em *Intimações de morte*, isolado e marítimo em *The Ghost and Mrs. Muir* representa um materialismo intacto, um estado anterior à natureza humana. *Gull Cottage* parece ser um sítio originário dos primórdios da humanidade. Através deste espaço almeja-se não só um regresso às origens do pensamento humano, mas é também sobretudo ali que a personagem volta também à sua génese, que descobre a sua real identidade. E no filme mankiewicziano, que até podia ser visto e interpretado como uma simples comédia romântica americana dos anos quarenta, essa descoberta identitária tem origem precisamente em *Gull Cottage*, espaço motivador da veia criadora da personagem e que preenche o mundo interior de Lucy Muir.

O espaço solitário *Gull Cottage* é, quer em *The Ghost and Mrs. Muir* quer em *Se nos encontrarmos de novo*, impulsionador de uma pesquisa identitária interior, o ponto de partida da personagem que acabará por recriá-lo e recriar-se a si própria, como nos faz notar Byrne:

“*Gull Cottage*. O nome parecia-lhe apropriado, ela devia ter vivido ali muito tempo com os seus fantasmas, o marido e a filha, talvez os pais, o tutor que mal conhecera.” (SNEN, Pereira 119:120)

Se Ashley devia ter vivido ali muito tempo com os seus fantasmas, essa convivência entre a personagem feminina protagonista e os fantasmas de *Gull Cottage* já tinha ganhado forma em *The Ghost and Mrs. Muir* com Lucy Muir; Ashley que bem podia ser uma reencarnação de Lucy e Byrne e de Tom que, por sua vez, tinha sido o último fantasma a habitar *Gull Cottage*, o verdadeiro amor de Ashley, o outro eu dela:

“Acho que ele teria gostado que eu tivesse sido uma grande pintora.

Ele era Tom, Thomas Grey. Ashley falava agora muito dele, e embora não o tivesse dito Byrne compreendeu que fora o primeiro homem que amara, que nunca o esquecera. O fantasma de *Gull Cottage*, o fantasma da ilha, o fantasma daquela casa.” (SNEN, Pereira 132)

Tom é o fantasma de *Gull Cottage* e este é o espaço da criação. Talvez *Gull Cottage* seja apenas também um espaço criado e imaginado na mente das personagens, na de Lucy e na de Ashley, mas é a partir dele que as restantes personagens ganham

forma: Ashley re(cria) Tom e Lucy cria Capitão Gregg e Miles Fairley (George Sanders). Em *Gull Cottage*, o leitor/espectador é convidado a ver e a sentir, como se de uma personagem se tratasse:

“E o tempo todo ouvia-se o vento a bater nas janelas, as ondas que quebravam contra as rochas, os gritos das aves marinhas, e sentia-se o cheiro de maresia. Byrne ficou à janela depois de ela sair, e acendeu um cigarro. Tinha a impressão de já ter estado naquele lugar. Um lugar solitário, disse baixinho. O quarto era áspero, não encontrava outra palavra, os móveis reduzidos a uma simplicidade extrema, como a cela de um monge. Na verdade vivera em muitos quartos como aquele. Desceu e foi à procura dela, estava na cozinha a preparar o jantar, tirara o casaco e vestira uma camisola cinzenta de lã grossa sobre os jeans, prendera o cabelo para trás num rabo-de-cavalo. O jantar cheirava bem, uma sopa de peixe ou algo de género. Ele abriu uma garrafa de vinho e tomaram um copo. Saíram para o pátio entre as rochas, onde cresciam campainhas, tomilho selvagem, relva do Olimpo, olharam para dentro do poço. O céu ainda estava claro, uma nuvem púrpura surgira do lado do mar.” (SNEN, Pereira 121)

E é devido ao facto de *Gull Cottage* ser um lugar solitário que esse é foco de criação. A solidão é condição essencial para a criação, pois “Para o criador tem de existir um mundo próprio e descobrir tudo em si próprio e na Natureza à qual se ligou.” (Rilke 23)<sup>117</sup>. Ashley e Lucy são pessoas solitárias e a sua criação, a história delas, nasce dessa mesma solidão. No filme *manekiewicziano*, Lucy só após de se ter mudado para *Gull Cottage* é que o seu mundo de irrealidade se inicia, que começa a alucinar, a imaginar o antigo proprietário daquele espaço. Lucy,

“Uma mulher em sombra (o luto, os véus) troca um morto por um fantasma. E se o morto a quisera a enterrar viva (em Londres) o fantasma vai e vem do mar, atravessalhe as janelas e propõe-lhe a mágica solução, tão mágica como esse plano, entre todos mágico, em que, na primeira noite passada na velha casa, Lucy acorda e vê o mar através da janela, essa janela que fechara antes e que durante o sono se abriu. E, quando já tem a certeza que ele está ali, Mrs. Muir desencadeia a aparição. Levanta-se, vai à cozinha e risca um fósforo para acender o lume. As luzes todas apagam-se, a trovoadas e os relâmpagos começam. E é nesse momento que ela diz: ‘I know you are there.’ E Rex Harrison surge diante dela, malcriadíssimo como só Rex Harrison soube ser, para uma discussão nada metafísica sobre o direito de qualquer deles à posse exclusiva da casa.” (Costa 172:173)

E se em *The Ghost and Mrs. Muir* o Capitão Gregg aparece a Lucy numa noite de tempestade, na primeira em que ela tinha pernoitado em *Gull Cottage*, em *Se nos*

---

<sup>117</sup> Rainier Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, Coisas de Ler Edições, Carcavelos, 2004.

*encontrarmos de novo* Byrne parece reincarnar essa aparição a Ashley, também em *Gull Cottage*, também num lugar propício a tempestades e a falhas de luz eléctrica, naquela que acaba por ser uma revisitação do filme *mankiewicziano*:

“É preciso conhecer bem este lugar para viver aqui durante o inverno, disse Ashley muito séria.

Já passaste muitos invernos aqui?

Alguns, disse Ashley, é impressionante, não imaginas as tempestades. E acaba sempre por faltar a energia eléctrica, tenho de mostrar-te onde estão os candeeiros de petróleo. Para o caso de voltares aqui sem mim.” (*SNEN*, Pereira 122)

Todavia, estamos na presença de duas histórias que discorrem sobre a dialéctica entre vida e morte, que oscilam entre a realidade e o sonho, o fantasma de Ashley, Tom, já tinha surgido, sob forma de alucinação, numa fase inicial da história, sendo que Byrne seria apenas a sua reincarnação. E as aparições de Tom (talvez ele nunca tenha mesmo desaparecido, pelo menos da vida de Ashley) começam em Londres, aquando do regresso de Ashley à sua casa, à casa deles, “Como sempre Tom esperava-a, ele e os seus cães, (...)” (*SNEN*, Pereira 19); mas aquela casa, recorda Ashley, tinha sido sempre muito pequena, “A casa tinha-se tornado muito pequena e ele era enorme... Tom não parecia um filósofo mas um explorador, com o rosto queimado pelo sol e o corpo musculoso.” (*SNEN*, Pereira 41). E a relação entre Tom e Ashley era demasiada profunda e grande que não tinha cabido naquela casa, o conhecimento, o “aprender a ver” tinham necessitado novos espaços, horizontes para lá da capital inglesa, e esse ponto de chegada tinha sido *Gull Cottage*:

“E agora que eram amantes a casa de Tom tornara-se uma casa de bonecas, e Tom era enorme como um deus, como um monstro. Eram estranhos e e terríveis como duas figuras mitológicas, e precisavam de espaço. Ele também devia senti-lo porque dias depois sugeriu que fossem para a casa de praia. Ashley sonhara com isso durante anos. Fizeram as malas e ele alugou um carro, e um fim de tarde chegaram a *Gull Cottage*, mais agreste do que nunca, com marcas visíveis das tempestades. Como quando era menina, a vivenda pareceu-lhe a ilustração de um dos seus livros de aventuras, sozinha no final da estrada, sobre as rochas com torre num dos lados, as aves voando à sua volta.” (*SNEN*, Pereira 44)

E *Gull Cottage*, mais do que um ponto de chegada, tinha sido o início de algo, algo que Ashley perseguiria para sempre, aquele espaço que ficaria se perpetuaria na memória dela:

“Ela ainda não percebera porque é que se chamava Gull Cottage, não tinha visto o filme, não sabia que aquele nome ia persegui-la para o resto da vida. A casa de um filme a preto e branco onde viviam uma mulher e um fantasma.” (SNEN, Pereira 44)

A casa gaivota (Gull Cottage) revelar-se-á fundamental para Ashley descobrir-se a si própria, encontrar o seu outro, desvelar-lhe a sua identidade e, uma vez mais, “aprender a ver” e a criar, tal como Lucy Muir em *The Ghost and Mrs. Muir*. Capitão Gregg é fruto da imaginação de Lucy Muir, “Fantasma de desejo, Harrison é também fantasma da violação (de desejo da violação), donde a agressividade irónica das relações entre eles.” (Costa 173), e é em *Gull Cottage* que Lucy e o fantasma viverão uma história de amor jamais começada, é em *Gull Cottage* que Ashley (re)viverá uma história de amor com Byrne/Tom que verdadeiramente nunca se iniciou. As duas histórias fundem-se estruturalmente.

Contudo, a criação de Ashley e de Lucy vai para além de uma simples história de um re(encontro) com um ser fictício; *Gull Cottage* é um espaço de criação dentro e fora da própria personagem. E esta criação só é possível devido ao ambiente solitário que rodeia a personagem, uma dávida da condição humana. No romance pereiriano, o processo criativo e de aprendizagem iniciado por Ashley (Byrne será a segunda personagem a fazê-lo) extravasa os limites do amor, de uma relação amorosa entre dois/três seres, como se algo mais importante estivesse para lá do amor, tal como acontece na obra cinematográfica de Joseph. L. Mankiewicz. A relação entre as personagens do filme é apenas hipotética, vivida no plano do desejo e da realidade, e para colmatar essa falha da criação é preciso que um outro tipo de processo criativo tenha lugar: a escrita de um livro,

**Capitão Gregg:** Nunca deixaria que admitisses inquilinos. São piores do que os passageiros no mar.

**Lucy Muir:** Ou eles ou morreremos à fome.

**Capitão Gregg:** Nem por isso minha querida. Resolvi todos os teus problemas. Tu vais escrever um livro.

**Lucy Muir:** Um livro? Mas eu nunca conseguiria. Já me é demasiado difícil um postal.

**Capitão Gregg:** Não, mais eu sim. Eu consigo escrever um livro. Tu podias redigi-lo.

**Lucy Muir:** E será sobre o quê?

**Capitão Gregg:** Sobre mim. A história da minha vida. (Mankiewicz, Capítulo 12, 00h. 41m.12s – 00h. 41m. 50s)<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> No original:

A presumível falta de dinheiro para pagar a renda de Gull Cottage leva Lucy Muir a imaginar que Capitão Gregg lhe tenha sugerido a escrita de um livro. E um livro sobre uma vida, uma identidade, aquela de um marinheiro rude que morreria acidentalmente num incêndio, na casa onde sempre vivera, Gull Cottage. E neste preciso momento que começa, então, o real processo de aprendizagem de Lucy Muir. Ela até insistira em mudar algo em Gull Cottage, a decoração, o quarto, a cozinha, ela até criara um fantasma por quem se tinha apaixonado, mas o desvelamento da identidade dela começa aqui, na criação da criação, na ficção da ficção, uma personagem que enuncia uma outra história que não é a sua mas que, paradoxalmente, acaba por o ser. Para justificar a veracidade do hipotético momento real em que a personagem estaria a viver é criada uma outra história, também ela (irr)real. Lucy Muir cria na sua mente personagens e histórias que se desdobram, que se fragmentam (Capitão Gregg/ Miles Fairley) para depois se desvanecerem, voltarem ao seu estado primordial, à sua inteireza. E isto é o que acontece com todas as histórias em Ana Teresa Pereira. Em *Se nos encontrarmos de novo*, também Ashley encena um reencontro com Tom, através de Byrne, sendo a imagem deste último construída à semelhança do primeiro por Ashley, pela mente imaginativa de Ashley. Enquanto leitores, sabemos apenas que a relação entre Tom e Ashley deveras existiu por personagens secundárias ao núcleo central da intriga, por Ed e por Rose. São estas personagens secundárias que acabam por revelar, do ponto de vista temático e como havíamos já referido, a monstruosidade das personagens protagonistas. Cabe a Ed a narração dos factos passados da vida de Ashley, se bem que seja tudo ficcionado na mente da própria. É a solidão envolvente que leva Tom e Ashley a criarem; é o abandono de Tom que faz com que ela regresse fantomaticamente à pintura, que recomeça a pintar, bem como fora a presença de Tom que motivara Ashley a aprender.

Em *The Ghost and Mrs. Muir* deparamo-nos com o mesmo cenário e os mesmos motivos por parte da personagem feminina protagonista, o mesmo mecanismo de construção narrativa: é Lucy que cria Capitão Gregg que, por sua vez, criará um livro.

---

**Capitão Gregg:** I couldn't let you take in lodgers. They're worse than passengers at the sea.

**Lucy Muir:** It's them or starve.

**Capitão Gregg:** Not at all my dear. I've solved all your problems. You're going to write a book.

**Lucy Muir:** A book? But I couldn't. It's hard enough to write a postcard.

**Capitão Gregg:** No, but I can. I can write a book. You could put it down on paper.

**Lucy Muir:** What will it be about?

**Capitão Gregg:** Me. The story of my life." (Mankiewicz, Capítulo 12, 00h. 41m.12s – 00h.

41m. 50s)

Um eu que enuncia um outro que enunciará um outro até que seja enunciado o eu inicial, num processo de autoenunciação. O desejo de construção e de reconstrução nas duas histórias é evidente e ele tem lugar em Gull Cottage que, mais do que um espaço físico é, sobretudo, um espaço do mundo interior da personagem, um espaço psicológico diríamos. Se Lucy quando chega a Gull Cottage, trazendo consigo a sua fiel criada de Londres, tem como intenção modificar, reutilizar e redecorar o próprio espaço, em *Se nos encontrarmos de novo* Ashley inicia uma reconstrução de todo semelhante, como se uma criação implicasse uma outra criação e assim sucessivamente até chegar àquela original:

“Mas naquela altura só estava preocupada em abrir as janelas para deixar entrar o ar fresco, pôr lençóis lavados na cama, fazer compras na cidadezinha próxima; o velho pescador que tomava conta do barco veio trazê-lo, e a mulher, que dava uma limpeza na vivenda de vez em quando, ajudou Ashley a torná-la mais acolhedora, um pouco de cera nos quartos que eles usavam, um ramo de primulas tardias numa jarra, um bolo fresco na lata da cozinha.” (SNEN, Pereira 44)

Essa reconstrução implica a (re)criação de algo já existente, Gull Cottage já existia antes de Ashley lá ir pela primeira vez; era a casa de praia de Tom, a casa onde Tom tinha aprendido a ver e agora era o momento de Ashley o fazer também, de construir ou reconstruir, talvez repetir, um processo de aprendizagem. E esta só é possível num lugar isolado, distante da civilização, um sítio onde a criação e a dissolução poderiam ter tido início,

“E depois ficaram sozinhos, o tempo que estava chuvoso melhorou, o céu muito azul, nadaram na enseada entre as rochas, passaram muitas horas no cimo da torre, de onde o panorama era incrível, rochedos e mar, e pássaros a perder de vista. O fim do mundo deve ser assim. A morte deve ser assim.” (SNEN, Pereira 44:45)

Há uma dialéctica entre a criação e a dissolução, entre a vida e o morte, no que respeita ao(s) espaço(s) físico(s) de *Se nos encontrarmos de novo*. Gull Cottage é o espaço onde Ashley vive, se alimenta do seu mundo de irrealidade, mas é também o local no qual encena a sua morte, no já referido sonho que antecederia hipoteticamente a sua morte: Ashley que nada ao encontro de Tom. Por outro lado, também a casa de Ashley de Londres e a própria cidade são espaços que funcionam simbolicamente como pontos de criação - “Desde o princípio resolvera escrever o livro em Londres, em alugar um apartamento, depois Ed falara-lhe da casa.” (SNEN, Pereira 13) - e ao mesmo tempo

de dissolução: a casa que Tom abandonara para voltar sob a forma de fantasma, nas vestes de Byrne, Byrne que presente Tom encoberto pelo silêncio da casa de Londres – “Ele gostava do silêncio da casa onde não vivia mais ninguém, embora por vezes tivesse a impressão de sentir uma presença (...)” (SNEN, Pereira 12).

Se em *Se nos encontrarmos de novo* Byrne a escrita de um livro é o motivo pelo qual Byrne deixa Oxford e muda-se para Londres, em *The Ghost and Mrs. Muir* é também um livro que faz com que Mrs. Muir volte a Londres, um livro escrito pelo Capitão Gregg:

“**Capitão Gregg:** Bem... Amanhã os editores. Tacket and Sproule, na Greatsmith Street. Certifica-te de que vês Sproule. Ele é dono de um pequeno yacht. Uma vez, ficou em quarto lugar numa regata de um clube e gaba-se de ser um aventureiro dos mares .”<sup>119</sup> (Mankiewicz, Capítulo 11, 00h.50m.58s – 00h. 51m. 16s)

“E Londres e o livro vão trazer ao filme o terceiro ‘morto’: o escritorzeco Miles Fairley (George Sanders). Há sempre um momento em que, no reino dos mortos, alguém se volta para trás à procura de uma imagem mais ‘real’.” (Costa 174). O livro escrito e sugerido por um ser fictício motiva então o encontro com um outro ser fictício, como se a imaginação/ a irrealidade reclamasse para si um certo grau de realidade. A irrealidade em que vivem as personagens é afinal a única realidade possível para elas, à semelhança do que acontece em todas as histórias de Ana Teresa Pereira e, em concreto, no romance *Se nos encontrarmos de novo*. A irrealidade é mais real do que o mundo dito real, ou como já apelidado por nós, do que o ‘mundo convencional’. Faz sentido falar, mais do que nunca, de uma irrealidade dentro de uma outra irrealidade, da ficção da ficção, de uma tentativa em tornar esta irrealidade mais material do que a própria realidade. A personagem Miles Fairley do filme poderia ser comparada, em parte, à personagem Byrne do romance pereiriano. Elas justificam e validam como real e verídico o mundo onírico das personagens femininas protagonistas. Esse mundo onírico está condensado na paisagem que rodeia Gull Cottage, o espaço físico por excelência de ambas as histórias. E o espaço Gull Cottage de *Se nos encontrarmos de novo* tem a necessidade de ser habitado por alguém que substitua Tom: o amor entre Ashley e Tom seria impossível de ser concretizado, pois este está morto, é apenas um fantasma na

---

<sup>119</sup> Idem:

“**Capitão Gregg:** Well... Tomorrow the publishers. Tacket and Sproule, in Greatsmith Street. Be sure you see Sproule. He owns a small sailing yacht. Came in fourth in a club regatta once and fancies himself a seafaring man.” (Mankiewicz, Capítulo 13, 00h.50m.58s – 00h. 51m. 16s)

mente de Ashley; o mesmo acontece com a relação amorosa entre Lucy Muir e o Capitão Daniel Gregg, uma mulher que se apaixonou por um fantasma, um amor condenado ao fracasso, possível apenas no mundo da imaginação – “- Que será de nós? Tu e eu?”<sup>120</sup> (Mankiewicz, Capítulo 11, 00h.52m.12s) interroga-se Lucy. Por isso, Lucy imagina alguém mais “real” Miles Fairley e, talvez, seja essa a mesma razão pela qual Ashley chama Byrne: ele é a reencarnação de Tom, alguém de carne e osso, o encontro com Byrne significara o reencontro de Ashley com Tom, e este devia ser prolongado num lugar onde sempre tinham vivido, Gull Cottage:

“Era a casa dela e de Tom. Mas começava a pensar que gostaria de ir lá com Byrne, já era altura de Gull Cottage voltar a ter um habitante de carne e osso. Durante muitos anos fora só uma casa mais ou menos assombrada, onde viviam uma mulher e um fantasma. Gene Tierney e Rex Harrison na varanda, numa noite de neblina, os barcos perdidos na neblina, os barcos que se despedaçavam contra as rochas.” (SNEN, Pereira 114:115)

E este reencontro com Tom representa para ela, mergulhada num mundo solitário, um regresso à vida, algo que se partiu, desfeito, e que agora volta a ser inteiro, um mundo novo:

“Agora tomavam o pequeno-almoço juntos. O cheiro do café acabado de fazer, o pão morno os scones, a porta aberta e os pássaros no jardim. Um mundo novo (SNEN, Pereira 115)

Byrne vê Gull Cottage pela primeira vez. Tom regressa. Um novo mundo (re)começa. O desejo de Ashley era de rever Tom, um fantasma, um morto, uma visão, mas Byrne estava vivo e assemelhava-se a Tom, era irlandês, tinha os olhos dele e amava Ashley. E Byrne seguiria os mesmos passos de Tom: Londres, a casa de Londres, as galerias, os teatros, os museus; e Gull Cottage, a ilha, as flores, os pássaros. Além disso, a viagem de Byrne consistia num mergulho no conhecimento da sua realidade. Byrne queria escrever um livro sobre Iris Murdoch, queria sobretudo conhecer-se a si próprio, descobrir quem era e, assim como acontecera com Tom, essa descoberta tinha lugares muito bem definidos.

---

<sup>120</sup> “- What’s to become of us? You and me?” (Mankiewicz, Capítulo 12, 00h.52m.12s)

*The Ghost and The Mrs. Muir* narra também oniricamente a descoberta de uma identidade, sendo que essa tem igualmente espaços bem demarcados. Lucy Muir imersa na solidão e no silêncio de Gull Cottage cria uma outra realidade,

“**Lucy Muir:** Eu sei que estás aí. Eu disse, sei que estás aí. O que tem de mal? Tens medo de falar? É só para isso que serves, para assustares mulheres. Bem, eu não tenho medo de ti. Quem terá ouvido de um fantasma covarde?”<sup>121</sup> (Mankiewicz, Capítulo V, 00h.21m.06s)

mas essa outra realidade criada, essa outra(s) entidade(s) imaginada(s), não são mais do que partes de dela própria, isto é, Capitão Gregg e Miles Fairley são, afinal, Lucy Muir. O espaço solitário de Gull Cottage é Lucy Muir ou, pelo menos, parte dela. A personagem é aquilo que cria e essa criação tem para ela mais força do que qualquer outra realidade. E Lucy Muir, tal como Rebecca de *O verão selvagem dos teus olhos*, não tem medo de fantasmas, não se assusta porque esses mesmos fantasmas fazem parte do seu interior. E Ashley também não tem medo dos seus fantasmas. Se Lucy deseja o Capitão Gregg e, por isso, cria Miles Fairley, então Ashley deseja Tom e constrói Byrne como tal. Tom e Byrne são uma só pessoa, uma única personagem, Ashley. Ela é, como Lucy do filme mankiewicziano, a criadora de toda a história. Esse desejado reencontro com Tom (Byrne) dá-se em Gull Cottage, a experiência mais ensurdecadora e terrível na vida de Ashley :

“Quando nos sentimos culpados... quando desejámos, por uma fracção de segundo, que eles não existissem, então é uma experiência da qual não se regressa, pensou Asley. Mas não podia falar da sua paixão por Tom, da forma como voltara para aquela casa, para ele. A coisa mais terrível que acontecera na sua vida.” (SNEN, Pereira 116)

Este reencontro representa um encontro de Ashley consigo mesma, um momento que implica diversos passos e espaços, algo religiosamente guardado e que deve ser respeitado à regra. Em *The Ghost and Mrs. Muir*, o livro redigido pelo Capitão Gregg narra, acima de tudo, a vida da própria Lucy, e o mesmo parece acontecer com aquele que Byrne pensa escrever. O livro de Byrne sobre Iris Murdoch é essencialmente um livro sobre Ashley e os fantasmas dela. E este funciona também como uma espécie de

---

<sup>121</sup> “**Lucy Muir:** I know you are here. I say, I know you are here. What’s wrong? Are you afraid to speak up? Is that all you’re good for, to frighten women. Well, I’m not afraid of you. Whoever heard of a cowardly ghost?” (Mankiewicz, Capítulo V, 00h.21m.06s)

espaço, um lugar que faz parte dela, da sua revelação identitária, bem como o agreste e solitário espaço de Gull Cottage:

“O pátio estava cheio de ervas, dentes de leão, cardos, centaúreas e pequenas margaridas. Havia muitas borboletas azuis, uma ou outra verde-esmeralda, geometra papilionaria, as asas quase transparentes. Nas rochas crescia lavanda-marinha, campainhas azuis e violetas, saxífragas de flores brancas e azuis. Byrne aproximou-se do muro e ficou a olhar para as falésias cinzentas, com manchas azuladas das flores, as manchas que batiam lá em baixo, na pequena enseada, a água muito transparente, as rochas escuras no fundo. Sentiu a presença de Ashley atrás de si, os braços a rodearem-lhe a cintura, o rosto encostado às suas costas.

Eu queria que visses este lugar, é como uma parte de mim própria, que tu ainda não conhecias” (*SNEN*, Pereira 120)

Ashley desejava intensamente reencontrar Tom, desde sempre, e nem mesmo outras pessoas, outros amantes como Ed ou Kevin (o marido), a faziam esquecer Tom, porque Tom era ela própria, um eterno retorno a ela e dentro dela, e este encontro consigo própria teria de ter lugar em Gull Cottage,

“Mas uma manhã pôs de lado um quadro que começara na véspera e foi buscar um outro mais antigo, as falésias perto da casa de praia, a rocha quase púrpura, as flores azuis e violeta, o mar. Sentiu um desejo visceral de regressar à casa de praia, e com ele um desejo visceral de Tom. Kevin atraía-a muito, mas tinha consciência de que nunca voltara a sentir um prazer tão intenso como o que Tom lhe dera naqueles meses de verão. Sentia-se quase doente de desejo de Tom.” (*SNEN*, Pereira 80)

pois este espaço representa uma viagem ao interior da personagem, ilustra uma descoberta identitária de uma determinada personagem, a identidade de Ashley. Por isso, Gull Cottage é sobretudo um local de aprendizagem, lugar no qual a verdadeira realidade da personagem se (des)revela. E se, teoricamente, Ashley teria aprendido com Tom por onde começar esta viagem, a aprender a ver, então Byrne deveria seguir os espaços de Ashley; Byrne devia regressar ao lugar que tinha sempre sido seu, perpetuar aquele espaço e vislumbrar um outro plano de existência:

“E ele devia conhecer a ilha, tinha de ensinar-lhe o caminho entre as rochas, para que voltasse lá sozinho entre as rochas, mais tarde, queria que aqueles lugares continuassem a existir através dos seus olhos. Como ela mesma queria continuar a existir na sua memória.

Numa manhã de Julho prepararam o barco para irem à ilha.” (*SNEN*, Pereira 126:127)

Na verdade, Ashley nunca saíra do mesmo lugar, tal como Byrne (Tom) nunca terá saído verdadeiramente de Gull Cottage; a ida de Byrne pela primeira vez a Gull Cottage significa o regresso de Tom, a ressurreição deste, como se o conhecimento do eu e das coisas fosse algo já entrevisto, mas num outro espaço: reminiscências de uma vida já vivida algures. Ana Teresa Pereira volta assim a discorrer sobre uma teoria do conhecimento e o excerto abaixo transcrito poderia ser equiparável, no que diz respeito ao conteúdo, àquele de *A noite mais escura da alma*<sup>122</sup>:

“Creio que há um exemplar na casa de praia. Tenho lá alguns livros e material de pintura, por vezes passo meses inteiros na costa.

Era onde estavas antes de voltares para aqui.

Sim.

Ashley hesitou um pouco e acrescentou que podiam ir lá no verão, uma ou duas semanas. E Byrne pensou vagamente que ia conhecer a torre dos seus sonhos, a praia dos seus sonhos.” (SNEN, Pereira 110)

Gull Cottage é então um ponto no qual conflui todo o conhecimento, interno e externo às personagens. É ali que a personagem se conhece, que desvela a sua identidade, onde trabalha, vê e partilha a sua condição com a natureza. Gull Cottage é a caverna pereiriana de *Se nos encontrarmos de novo*, um lugar anterior ao pensamento e, por isso, “O lugar de Byrne era ali (...)” (SNEN, Pereira 126), Byrne/Tom que tem origem num tempo antigo; já em *Intimações de Morte*, o espaço Gull Cottage assumia, em parte, estas formas: um local sagrado onde Jane Frost trabalhava, pintava, rascunhava histórias, tentando descobrir quem realmente era, levando Michael a recuar no tempo e imaginar e a reflectir sobre as suas reais origens, o outro eu, o seu precedessor (Byrne):

“Encostou as mãos ao vidro da janela, sem medo de que o vissem, estavam demasiado absorvidos para reparar nele, havia tantos livros naquela sala, nas paredes, no chão, e bloco de notas, havia um sobre a mesa, alguém estava a escrever. Ele ou ela, não sabia, mas aquele era um quarto de trabalho, havia folhas soltas e um desenho na parede, o desenho era dela, não era difícil de identificar. Viu-a estender o braço, talvez tivesse pousado a mão no joelho dele, era ali que passavam os seus dias, e deviam dormir e fazer amor num quarto no andar de cima, e passear de neve, e ir até ao mar. E no verão deviam nadar juntos, imaginou-os a sair da água, dois deuses marinhos que vinham à superfície por algum tempo, mas não pertenciam de facto ali, eles vinham de longe, de muito longe. Perguntou a si mesmo a quem rezariam aqueles dois, não sabia se sabia se os deuses rezavam, talvez rezassem um ao outro. Era uma ideia estranha, mas tudo ali era estranho, ela agora abandonava as mãos no regaço, tinha as pernas

---

<sup>122</sup> Cf. transcrição da página 148 da presente dissertação.

ligeiramente abertas, a mesma posição de quando estava na sala de Rothko, intimações de morte, passou a mão pela testa porque queria encontrar um pouco de lucidez. Mas só via o rosto dela, e ela estava feliz, era aquele o seu lugar. Tudo o mais fora uma espera, uma longa espera, Jane Frost o que encontrara o que procurava e não o voltaria a perder.” (Pereira 182:183)

E a história de Jane e Byrne/Michael em *Intimações de morte* parece repetir-se em *Se nos encontrarmos de novo*, mas com outras personagens como protagonistas, Ashley Tom/Byrne; e Gull Cottage parece ser esse mesmo espaço solitário, um deserto azul,

“Mas era o princípio de Setembro e o céu estava muito azul, o mar azul-escuro e fundo, o homem tinha os olhos da mesma cor dos dela, azul também, azul de miosótis em campos abandonados.” (SNEN, Pereira 30)

um admirável mundo novo em que a natureza e as cinzas renascem, no qual o conhecimento se forma e se torna perene e a própria personagem constrói-se descobrindo:

“Naquele mês de Setembro Tom ensinou-a a amar os livros, os lugares estranhos, as histórias (contou-lhe histórias das suas viagens, paisagens de neve e gelo, mares de sargaços, águas tépidas que passavam do azul para o verde), ensinou-a a desenhar e a pintar, e a nadar como a água fosse o seu elemento natural. Ashley tinha a perfeita consciência de que essas se tinham tornado as suas religiões: ler, pintar, nadar. Com ele aprendeu a ver, deixar as coisas existirem plenamente; com ele perdeu o medo de estar sozinha, deixava-a sozinha enquanto trabalhava na torre. A torre era um lugar estranho, não fazia realmente parte da casa, uma escada em espiral, um compartimento com caixotes e livros velhos, e lá em cima o quarto onde ele trabalhava, uma mesa e livros, janelas estreitas, os gritos dos pássaros. Visitaram a ilha algumas vezes, a ilha envolta em neblina onde só viviam pássaros, inúmeros pássaros, a cabana devia ter sido construída por pescadores, embora não houvesse quaisquer sinais de pescadores ou turistas por ali. Os pássaros constituíam a melhor prova de que mais ninguém ia à ilha, eram mansos, não se assustavam com a presença deles; Tom tinha alguns conhecimentos de ornitologia e trouxera um ou dois livros, um par de binóculos, entreteriam-se ambos a identificar as aves, a estudar os seus hábitos.

O mês de Setembro foi muito longo, talvez porque aconteceram muitas coisas, ele era Próspero e Ferdinando, e ela era Miranda de oito anos perdida num admirável mundo novo.” (SNEN, Pereira 31)

É nessa espécie de tempestade shakespeariana que Ashley descobre uma nova parte de si, uma sua ligação com a natureza, a presença de Deus no mundo: é aí que ela percebe que todas as coisas têm alma, os pássaros, as pedras, as flores; é na ilha de Gull Cottage que Ashley e Tom – e, posteriormente, também Byrne – se unem entre si, se

fundem, mesclando-se na natureza, como se fossem feitos de uma mesma matéria, indistintos e inseparáveis:

“Estiveram algumas vezes na ilha. Ele ensinou-a a conduzir o velho barco a motor, havia um único caminho entre os rochedos que rodeavam a ilha, ao menor descuido o barco podia ficar preso numa rocha submersa, e chegar à enseada era como chegar a um mundo novo, as aves eram inúmeras e Ashley ainda se lembrava dos nomes delas, corvo-marinho, fulmar-glacial, gaivota-parda, gaivota-polar, gaivota-argêntea, andorinha-do-mar-ártico, andorinha do mar comum, torda mergulheira; quase não se afastavam para os deixar caminhar, as que estavam pousadas na água mal se afastavam para os deixar nadar, não, a morte deve ser assim, pensava Ashley. A cabana resistira bem aos últimos anos, estendiam um cobertor lá dentro e deitavam-se muito juntos, faziam amor. Uma tarde o nevoeiro estava muito denso, passearam pelas rochas como dois fantasmas, e dormiram na cabana agarrados um ao outro, com o calor um do outro; voltaram para casa na manhã seguinte, exaustos e cheios de fome, e se possível mais unidos ainda.” (SNEN, Pereira 45)

E apesar do espaço Gull Cottage de *Se nos encontrarmos de novo* ser, do ponto de vista estético, algo diferente daquele de *The Ghost and Mrs. Muir*, há uma ilha e uma torre, é todavia ali que as personagens pereirianas criam, à semelhança do que acontecia com o Capitão Gregg e Lucy Muir. É em Gull Cottage que a arte e a personagem se aproximam de um mundo infinitamente superior; é na torre dessa casa que a personagem descobre quem é, dando expressão ao seu labirinto subterrâneo até então inexplorado, criando uma realidade que parece ser apenas sua:

“Tom levava um ou dois cadernos de apontamentos, alguns livros, e Ashley o seu material de pintura, trabalhavam juntos na torre, durante dias inteiros, era sempre ele que parava primeiro, vinha abraça-la e ela largava tudo.

Este quarto dá-me medo, disse-lhe uma vez, não sei se era capaz de estar aqui sozinha.

É porque se trata de uma torre, as torres não são lugares simples.” (SNEN, Pereira 45)

De facto, as torres sempre fascinaram Ana Teresa Pereira e para compreender esse fascínio basta recuarmos até Henry James, em *A volta no parafuso* e as torres de Bly, ou ainda, a Iris Murdoch, em *O bom aprendiz* e as torres de Seegard; a autora funchalense utilizara já a torre como espaço de conhecimento – local onde a personagem se sente mais próxima dos céus do que a terra – em narrativas anteriores, por exemplo, em *A linguagem dos pássaros*, na qual Miguel trabalhava exaustivamente para atingir a outra face das coisas, o inteligível, a língua original e, de um certo modo,

para se desligar daquele outro mundo (o convencional), isolar-se. A inteligibilidade pressupõe solidão.

Todavia, e porque *Gull Cottage* parece ser sobretudo um espaço bucólico, a presente análise espacial da narrativa deve ser complementada com uma outra leitura. Para tal, temos apenas sair apenas do filme mankiewicziano – nunca do romance pereiriano – e entrar num outro filme referenciado pela narradora de *Se nos encontrarmos de novo*, e embora sem entrarmos directamente na história deste romance, já nos tínhamos cruzado com esse filme na epígrafe. E é pela descrição da casa londinense de Ashley, a casa agora arrendada por Byrne, que chegámos até *Undercurrent* (*Correntes ocultas*<sup>123</sup>):

“E junto ao aparelho de televisão havia uma estante com vídeos, documentários sobre pintores, alguns filmes antigos, um deles ficara abandonado no chão debaixo da mesa e vira-o uma tarde, um filme a preto e branco de Vincente Minnelli, com Katharine Hepburn e Robert Mitchum. Talvez seja possível amar um homem por causa de um livro, de um poema de Stevenson, ‘my house, they say’, dos olhos de uma mulher quando fala dele, da forma como o seu cão o espera.” (SNEEN, Pereira 14)

Por outro lado, *Undercurrent* realizado por Vincente Minnelli em 1946 é apenas mais uma plataforma pela qual, enquanto leitores e espectadores, somos encaminhados para um outro universo, continuando a nossa viagem pelo labirinto subterrâneo pereiriano. Aliás, poderia ser dito que a influência desse filme em Ana Teresa Pereira resume-se, não só mas essencialmente, ao poema de Stevenson nele referenciado, poema esse que a autora funchalense gosta de citar, como se quisesse rezar deliberada e obsessivamente a mesma oração. O poema em questão intitula-se ‘My house, I say’, tendo sido escrito e publicado por Robert Louis Stevenson em 1887, na obra *Underwoods* e, de facto, é utilizado como epígrafe no romance *Se nos encontrarmos de novo*:

“A *minha casa*, digo eu. Mas ouve as pombas do sol,  
Que fazem do meu telhado a casa dos seus amores,  
Andando todo dia à volta da empena  
Enchendo as chaminés com a sua canção;  
A *nossa casa*, dizem elas; e *minha*, declara o gato  
Roçando o pêlo dourado pelas cadeiras;  
E *minha*, diz o cão, altivo e furioso  
Se algum pé estranho profana o seu caminho.

---

<sup>123</sup> Título do filme em português.

Assim também a gazela dos meus campos,  
Assim também o antigo jardineiro que chama seu ao jardim;  
Quem agora, destronado, observa da estrada  
A minha simples morada, seu último reino?”<sup>124</sup> (Stevenson 81)

E, com este poema, Ana Teresa Pereira regressa à sua crença de que há um outro mundo além daquele material, de algo invisível e superior, volta ao seu panteísmo animista, sendo que Gull Cottage é a imagem mais apropriada na representação desse mundo invisível. À semelhança de Iris Murdoch e de Robert Louis Stevenson, a autora funchalense acredita que toda a criação tem alma e essa parece estar concentrada em Gull Cottage: “a minha casa”, “a nossa casa”. E Byrne passeia pela “nossa casa”, entenda-se por *nossa* a casa de Ashley e de Tom, pela “minha casa”, e o possessivo refere-se a Ashley, por Gull Cottage: é ele quem sobe agora à torre de uma vivenda antiga, inabitada, vazia, dotada de poucos móveis, um espelho apenas, e cuja água chega gélida do fundo dos mares:

“A vivenda não estava em tão mau estado como ele pensara; havia dois quartos de dormir no primeiro andar, um compartimento vazio e uma casa de banho; no rés-do-chão uma cozinha, uma sala com algumas cadeiras, livros e telas, e um quarto com uma mesa partida e um espelho. A água vinha de um velho poço nas traseiras, um poço que descia abaixo do nível do mar. Byrne abriu a torneira da cozinha e água saiu muito fria, quase gelada, pôs as mãos em concha e bebeu um pouco.” (SNEN, Pereira 120)

Byrne apropriava-se agora dos lugares, dos livros, dos filmes, da casa dela, do mundo de Ashley, do que mais material existia nela, mas era Ashley quem se tornara num ser cada vez mais irreal:

“Claro que a sua vida dera muitas voltas desde que, um ano antes, começara a trabalhar no livro. Nessa altura era só uma presença que sentia na casa, que o fazia olhar por cima do ombro, nos corredores, levantar os olhos do jornal à mesa do pequeno-

---

<sup>124</sup> No original, em língua inglesa:

“My house I say. But hark to the sunny doves  
That make my roof the arena of their loves,  
That gyre about the gable all night long  
And fill the chimneys with their murmurous song:  
Our house, they say; and mine, the cat declares  
And spreads his golden fleece upon the chairs;  
And mine the dog, and rises stiff with wrath  
If any alien foot profane the path.  
So, too, the buck that trimmed my terraces,  
Our whilom gardener, called the garden his;  
Who now, deposed, surveys my plain abode  
And his late kingdom, only from the road.” (Stevenson 80)

almoço. Mas começava a conhecê-la um pouco, ao folhear os seus livros, ao ver os seus filmes... ‘My house I, they say.’ Era mesmo dele, apaixonar-se por um fantasma... Ashley Grey tornara-se uma mulher de carne e osso durante algum tempo, e ele amara aquele corpo como não amara nenhum antes, mas agora era como se ela tivesse regressado à sua condição de fantasma, de presença vagueando pela casa.” (SNEN, Pereira 145)

Na verdade, a partilha da casa de Gull Cottage por parte de Ashley com Byrne é simplesmente a partilha do mundo dela com um (des)conhecido, das suas flores, dos pássaros que Tom lhe havia mostrado, das suas telas, das plantas, das pedras, pois tudo isto tem alma, tudo é conhecimento, uma forma de estar mais próximo do inteligível, do monstro criador, Tom. Afinal, a vivenda de Gull Cottage era também de Tom; tinha sido ele quem ensinara a Ashley o caminho entre as rochas até à ilha e aí tudo o que nela existia; fora com Tom que Ashley aprendera pintar, a ler e a nadar, e embora Byrne já tivesse começado a sua viagem com Iris Murdoch em direcção à morte,

“Talvez acontecesse o mesmo ao chegar ao fim do livro sobre Iris. Mas tratava-se de um projecto mais pessoal, percorrer o caminho que ela percorrera, os jardins, as ruas, as casas, as torres, as galerias, as igrejas, os rios, as águas onde se podia morrer. (SNEN, Pereira 25)

era sua responsabilidade agora voltar a amar, em silêncio e solitariamente, cada canto e recanto da profunda Gull Cottage, ele (Tom) que finalmente voltara ao seu lugar após tantos anos de abandono. Ali, Byrne só nasce porque Ashley sente um desejo visceral de Tom, o mesmo desejo que, em *The Ghost and Mrs. Muir*, sentira Lucy Muir pelo fantasma do Capitão Gregg, levando-a a criar alguém mais “real”, um outro fantasma, Miles Fairley. O desejo de encontro com Byrne é, acima de tudo, o desejo de reencontro com Tom, anunciado não só pelo título do livro (*Se nos encontrarmos de novo*), mas desde as primeiras linhas da narrativa:

“Talvez seja possível amar uma mulher por causa de um livro, de um poema sublinhado, de um filme a preto e branco, de uma casa, do olhar de um homem quando fala dela, da forma como o seu cão a espera. Da reprodução de um Mondrian na parede da sala.

Byrne afastou-se da janela entreaberta e sentou-se na cama. Olhou em volta sentindo-se um pouco perdido.” (SNEN, Pereira 11)

O regresso de Tom só é possível porque Gull Cottage faz parte da geografia interior de Ashley. Byrne existe porque Tom existe e se Tom existe é porque Ashley também existe, eles só têm existência nela, tudo começou nela, ou ainda e de forma dissimulada, a personagem da mente de Ashley que tem como nome Tom:

“Ensinaste-me a desenhar, a nadar, a ler, quando eu era criança, ensinaste-me a trabalhar muito quando cresci, a trabalhar naquilo de que gostava, seguir o meu caminho até ao fim. E tudo o que eu sou, de bom, de mau, tem a ver contigo, o meu trabalho, o meu amor por Byrne também nasceram de ti. Fazias setas de papel no quarto da torre para eu não ter medo. E mesmo a minha oração nocturna, tenho a impressão de que foste tu que me ensinaste, tu que não acreditavas em Deus.” (SNEN, Pereira 150)

E não são só personagens que fazem parte da imaginação de Ashley. Os espaços da história também. Tudo parece pertencer ao plano da irrealidade, da imaginação e do onírico. Este tipo de raciocínio é de todo semelhante àquele de *The Ghost and Mrs. Muir*. Depois de ser ter apaixonado pelo Capitão Gregg, e de ter imaginado Miles Fairley para materializar esse seu amor, Lucy Muir descobre que afinal, aquela realidade não lhe interessava. Miles Fairley traía-a, era um escritor medíocre apesar de bem sucedido, um marido com uma família. Sob ponto de vista metafórico, a história deste filme mankiewicziano vai ao encontro do que socialmente a obra literária de Ana Teresa Pereira discorre e que tentámos demonstrar, por exemplo, com *As rosas mortas*. O mundo dito real (que é personificado hipoteticamente na personagem Miles Fairley) desilude Lucy Muir e é preterido por um mundo bem mais sedutor e fascinante, um mundo de irrealidade, representado pela existência do fantasma do Capitão Gregg. A irrealidade, da qual Gull Cottage também faz parte, é a única forma possível de existência para as personagens, e esta ideia está bem também patente nas histórias pereirianas, em concreto, em *Se nos encontrarmos de novo*:

“ (...) quando o nevoeiro descia sobre a ilha e a transformava num lugar fantasmagórico, sentavam-se na cabana e ele contava-lhe histórias das suas viagens, estivera em todo lado, ou pelo menos era a impressão que dava, e tinham-lhe acontecido muitas aventuras.

Tens a certeza de que parte disso não vem nos livros? Ou dos filmes.

‘How you have loved the North Cape, the fiords in the midnight light, to sail across the reeds at the Barbados, where de blue waters turn to green...’<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Do filme, em língua original, e parte do longo monólogo encetado pelo Capitão Gregg que precede a morte de Lucy Muir:

E continuou, mais baixinho.

‘What you’ve missed, what we both have missed...’

Ashley sorriu.

O que é importante é que voltaste para mim.” (SNEN, Pereira 129:130)

As palavras do filme *mankiewicziano* lembradas por Byrne reclamam para si o tal espaço de irrealidade como única realidade possível, a ficção, os filmes, a música, a pintura, a escrita, locais comuns onde se nasce e morre. A irrealidade supera o mundo dito real e as palavras do Capitão Gregg que foram apropriadas por Byrne demonstram bem essa hegemonia. As palavras são agora da propriedade de quem as diz, pertencem a Byrne, e estamos de novo na presença de um mundo ficcional que se fecha em si mesmo, que enuncia intertextualmente para se enunciar, determinadas personagens que se constroem à semelhança de outras, que rezam as mesmas orações, que se dissipam e se diluem uma nas outras: a construção de uma (ir)realidade infinitamente superior e que, em *Se nos encontrarmos de novo*, tem um nome que a demarca, interior e exteriormente à própria história: Gull Cottage. Se no ponto anterior desta dissertação dissemos que a imagem de “o rosto de Deus” era uma sinédoque de todas as imagens pereirianas respectivas ao ciclo do sagrado e resumia tematicamente as próprias histórias desse ciclo literário, então o mesmo podia ser dito acerca de Gull Cottage que é, de igual modo, uma sinédoque da personagem Ashley: só existia enquanto espaço físico nela. “(...) todos os caminhos são caminhos solitários, todas as procuras são procuras solitárias” e é em Gull Cottage, isto é, dentro de si, que Ashley faz essa procura solitária na descoberta de quem realmente é; as personagens de Ana Teresa Pereira estão sempre a escrever as mesmas histórias, a rascunhar os mesmos desenhos, a ouvir obsessivamente *As variações de Goldberg* de Bach (a versão de Glenn Gould é a preferida), a observar durante horas os quadros de Rothko, Mondrian, Whistler, a ler as novelas de Henry James e os longos romances de Iris Murdoch, a imaginar-se como uma Rebecca em *Manderley*, a sonhar com contos de fadas e com as atmosferas típicas de romances policiais, a ver filmes a preto e branco mas, e sobretudo, elas estão é sempre a voltar aos mesmos espaços. Lugares solitários que existem dentro delas e a que só elas têm acesso.

---

“**Capitão Gregg:** How you’d have loved the North Cape, and the fjords in the midnight sun... to sail across the reef at Barbados where the blue water turns to green... to the Falklands where a southerly gale whips the whole sea white. What we’ve missed, Lucia. What we’ve both missed. (Mankiewicz, Capítulo 18, 01h. 18m. 49s – 01h .19m .11s)

Por isso, mais do que um espaço físico da história, Gull Cottage deveria ser considerado um longo espaço psicológico. Gull Cottage é Ashley e Ashley é Gull Cottage. É ali que Ashley sempre regressa, mesmo quando pensa estar distante; é em Gull Cottage onde Ashley ganha a energia e as motivações para pintar, entrar dentro de si, e revelar-se:

“Ashley estava sentada no estúdio a olhar para uma das suas telas. Era uma tela pequena que pintara na ilha dois ou três anos antes, e nunca terminara; havia rochas ao longe e depois uma confusão de pássaros, de asas, uma asa de pássaro em primeiro plano. As cores eram o azul e o verde, o branco, algumas pinceladas negras ao fundo. Os pássaros não se distinguiam uns dos outros, era como uma formação de asas. Um quadro pintado por alguém que ficara cego. Um quadro quase abstracto.” (SNEN, Pereira 77)

Todavia, Ashley, tal como Kevin no conto “O Sonho do Unicórnio” (*O fim de Lizzie e outras histórias*), “não era inteiro, por vezes era difícil juntar os pedaços de modo a formar um ser humano, mas não deixava de ser auto-suficiente.” (Pereira 180), daí a sua necessidade em abandonar e regressar a Gull Cottage, como se se tratasse de um eterno retorno a si mesma; e daí também o intuito de Ashley se desdobrar em uma ou mais personagens, de criar Tom, Byrne (e talvez ainda Ed, Rose e Kevin), pois isso faz parte do seu processo de construção identitária enquanto personagem. E Tom (Byrne) voltara para Gull Cottage, para ela, “O importante é que voltaste para mim.”, solidificando o tal eterno retorno a ela própria, Ashley que voltara a ser inteira como dantes e o amor era agora possível.

E, uma vez mais, parece que regressámos a Gull Cottage de *The Ghost and Mrs. Muir*. Aí, o ríspido Capitão Gregg despediu-se de Lucy (também Ashley se despede do mundo fantomaticamente) do seguinte modo:

“**Capitão Gregg:** “Fizeste a única escolha que podias fazer. Escolheste a vida. E é assim que devia ser, qualquer que seja o resultado. É por isso que me vou embora, meu amor. Não te posso ajudar agora. Só iria confundir-te mais... e destruir as únicas hipóteses de felicidade que ainda te restam... Deves viver a tua própria vida entre os vivos. E independentemente de atravessares ventos favoráveis ou tempestuosos... encontra o teu caminho até ao porto, por fim. Lucia, ouve-me. Ouve, meu amor. Tu tens estado a sonhar... a sonar com um capitão dos mares que assombrou esta casa... com conversas que tiveste com ele, e até com um livro que vocês escreveram juntos. Mas, Lucia, foste tu quem escreveu o livro... tu e mais ninguém. Um livro que tu imaginaste a

partir desta casa, da fotografia dele... do andar enganador dele por todos os quartos. Foi tudo um sonho, Lucia.”<sup>126</sup> (Mankiewicz, Capítulo 18, 01h. 16m. 55s - 01h. 18m. 19s)

mas apesar disso, Lucy Muir escolheu viver no mundo dos mortos, na realidade dos sonhos, tal como havia feito Ashley. Lucy abandona Miles e o reencontro com o Capitão Gregg - porque esta é também uma história de um reencontro - dá-se apenas quando ela morre. O filme encerra com morte de Lucy, com a imagem do par fantasma, Lucy Muir e Capitão Gregg de mãos dadas, que caminha em direcção a uma luz ofuscante. Um amor só possível depois de uma morte, um reencontro que supõe uma morte, a morte como fusão amorosa entre dois seres, um instrumento para alcançar o centro, a unidade de tudo.

Na verdade, em *Se nos encontrarmos de novo*, também Ashley reencontrará Byrne só após a sua morte, no já referido sonho que é uma espécie de prolepse que encena essa mesma morte: a imagem de Ashley que nada em direcção à costa, a Byrne. E a fusão entre Ashley e Byrne, esse amor impossível de ser vivido no mundo dos vivos, torna-se acessível, tal como em *The Ghost and Mrs. Muir*, no mundo irreal das personagens, metaforicamente, no mundo dos mortos. E se em *Se nos encontrarmos de novo* essa morte é encenada e, como tal, a fusão entre as personagens uma suposição, em *Matar a imagem* há realmente alguém que morre. Nesse romance, convém recordar que o assassinio de Rita por parte de David tinha representado, na verdade, o (re) encontro dela com Tom. A história repete-se neste romance pereiriano, com Gull Cottage a servir pano de fundo a esse reencontro, e a morte volta a ser o meio pelo qual esse se materializa.

A grande diferença entre as duas histórias está, sobretudo, no narrador que as conta e como as conta. Em *The Ghost and Mrs. Muir* o espectador sabe que está certamente perante uma história de amor que só pôde ser vivida em sonho, pois é assim que o Capitão Gregg nos sussurra durante o profundo sono de Lucy. Mas será que o mesmo acontece em *Se nos encontrarmos de novo*? Como sabemos então que também a história entre Ashley e Byrne não foi mais do que um sonho? Na verdade, no romance

---

<sup>126</sup> “**Capitão Gregg:** “You’ve made the only choice you could make. You’ve chosen life. And that’s as it should be, whatever the reckoning. That’s why I am going away, my dear. I can’t help you now. I can only confuse you more... and destroy whatever chance you have left of happiness. You must make your own life amongst the living. And whether you meet fair winds or foul... find your own way to harbor in the end. Lucia, listen to me. Listen, my dear. You’ve been dreaming... dreaming of a sea captain that haunted this house... of talks you had with him, even a book you both wrote together. But, Lucia, you wrote the book... you and no one else. A book you imagined from this house, his picture... from his gear lying around in every room. It’s been a dream, Lucia.” (Mankiewicz, Capítulo 18, 01h. 16m. 55s - 01h. 18m. 19s)

pereiriano o narrador tem também uma voz feminina – Ashley - e se no filme *mankiewicziano* tudo se passara na imaginação de Lucy, em *Se nos encontrarmos de novo* a história tem lugar apenas na mente de Ashley. Por diversas vezes referimos o momento em que Ashley duvida que aquela teria sido uma história real – “ (...) pensava que tinha sido tudo um sonho (...) ” (*SNEN*, Pereira 152) – mas no romance pereiriano há uma história, paralela àquela de amor entre Ashley Byrne, que catapulta o leitor para a teoria de que esta é mais uma história de Ana Teresa Pereira com exclusiva existência no plano onírico: a história da doença de Ashley. Na parte final de *Se nos encontrarmos de novo*, Ashley começa a perder forças, “Tinha um ar cansado, talvez estivesse mais magra, mas ele ainda a achava bonita, trazia-lhe flores, muitas flores, que comprava nos mercados de rua.” (*SNEN*, Pereira 137), e a doença dela torna-se mais evidente. As próprias mensagens que Ashley vai deixando a Byrne dão a ilusão de que essa doença resultará na morte da protagonista feminina, isto é, de que a morte de Ashley se aproxima, mas o leitor nunca saberá se Ashley terá ou não realmente morrido, pois não há quaisquer indícios desse facto. A doença de Ashley apenas se adensa e terá tido origem num tempo muito anterior àquela do da narração da história de amor entre ela e Byrne. Na realidade, a doença de Ashley tivera início com um acidente automobilístico que ocorrera após uma discussão entre ela e Kevin, provocando a morte dele e da única filha do casal, e de que vale a pena de novo recordar nas palavras de Ed a Byrne:

“Acho que parou de pintar. Pelo menos deixou a Slade e dedicou-se à filha, era uma pequenita loura, muito parecida com ela. Não sei se era feliz, não a vi durante uns dois anos. E depois aconteceu aquela coisa terrível.

O quê?

Tiveram um acidente de automóvel. Era ele que estava a conduzir, mas a culpa foi do outro condutor. Ele morreu instantaneamente, e a miúda ao fim de dois ou três dias. Ashley ficou no hospital durante dois meses, e quando saiu voltou para a casa de Thomas Grey. Foi nessa altura que nos encontrámos de novo. Ela precisava de mim.” (*SNEN*, Pereira 74:75)

De facto, Ed parece representar na história a personagem mais real de todas, aquela a quem cabe fazer a ponte entre as restantes; se é a Ed que cabe a tarefa de narrar a história da vida de Ashley a Byrne, é também através das palavras dele que ficámos, nós e Ashley, a conhecer o passado de Byrne; é Ed o principal responsável pelo hipotético reencontro entre Ashley e Tom/Byrne:

“Na manhã seguinte o telefone tocou e reconheceu a voz de Ed. Ainda não tinham falado após o final do ano mas ele não perguntou nada, convidou-a para almoçar. Ashley disse que sim e foi vestir-se, um saia-casaco castanho com uma blusa branca por dentro, escovou o cabelo, não se esqueceu do perfume e do batom. O nevoeiro matinal, muito denso, começava a dissipar-se. O restaurante era perto, em Covent Garden e resolveu ir a pé. Esperava que Ed não lhe fizesse demasiadas perguntas, era o seu melhor amigo, mas havia coisas que não lhe queria contar, aquele amor, aquele novo amor. Pensou pela milésima vez que fora Ed o responsável pelo seu encontro, fora ele que alugara o sótão a Byrne, e o mundo seria um lugar muito diferente se não o tivesse feito.” (SNEN, Pereira 67)

Ed funciona como uma espécie de cruzamento entre todas as personagens. Convém recordar que o primeiro amor de Byrne na história é a filha de Ed, Rose. Ed parece ser a personagem encontrada para dar veracidade à história, uma personagem oriunda do mundo dito real; esta tem funções de todo semelhantes à de Miles Fairley em *The Ghost and Mrs. Muir*, criada para conferir autenticidade à história que estava a ser narrada. Todavia, e apesar de Ed ser também um elemento-chave para perceber a história do romance pereiriano, é o acidente de Ashley e Kevin que se revela fundamental na interpretação hermenêutica dessa mesma história. O acidente de Ashley inicialmente narrado por Ed a Byrne, volta a ser recordado páginas adiantes, em analepse, como que advertindo o leitor de que Ashley nunca recuperara verdadeiramente daquele acidente,

“E foi pouco depois que aconteceu o acidente. Ela e Kevin tinham discutido ao jantar, e ambos sabiam que a discussão ia continuar, muito mais violenta, quando a menina estivesse a dormir. O motivo da discussão era o habitual, Ashley queria expor os seus quadros, e o marido achava que ainda era muito cedo, e por baixo aquele segredo terrível, de que nenhum deles falava, o trabalho de Kevin chegara a um beco sem saída, ela era muito melhor do que ele, e sentia-se culpada por isso. Kevin bebera um pouco no restaurante, mas não fora o responsável pelo acidente. Ashley lembrava-se vagamente de um camião monstruoso à frente deles, e depois de despertar num silencioso quarto de hospital onde uma enfermeira conferia uma ficha. E a descoberta lenta de que estava sozinha. E a dor enorme, que nunca sentira. E depois o horror de depender da amabilidade dos estranhos, o horror de passar dois meses naquele lugar.” (SNEN, Pereira 80:81)

E a irrealidade volta a ganhar especial destaque face ao mundo dito real. E essa terá começado no parágrafo seguinte, com a presença da personagem Ed que volta, de novo, a dar a ilusão de que se tinha apenas iniciado uma história supostamente real:

“Ed estava à sua espera quando saiu do hospital, visitara-a muitas vezes, levava-lhe revistas e flores, e ela suplicara-lhe que a tirasse dali, preferia morrer a continuar ali. Naquele dia ele estava à espera dela no átrio, não subira não lhe trouxera flores, passou-lhe o braço pela cintura com emoção tal contida e conduziu-a para o automóvel.

Ed não a levou para Chelsea mas para a casa de New Row.” (SNEN, Pereira 81)

Esta narração coincide com a versão anterior de Ed e o regresso de Ashley a casa parece ter sido tão real ao ponto de não existirem quaisquer dúvidas se este terá verdadeiramente acontecido, mas Ashley poderá nunca ter saído daquele quarto de hospital. Byrne e Tom poderão nunca ter existido além da imaginação de Ashley, tal como Miles Fairley e o Capitão Gregg em *The Ghost and Mrs. Muir*:

“É estranho tu dizeres-me isso, eu nunca mais vi nada mais bonito do que tu na minha vida, e essa voz, se eu fosse à Irlanda era capaz de trair-te, não resisto a um homem com um sotaque desses. Eu sonhei com um homem a vida toda. E ele tem o teu rosto, e os teus olhos, e a tua voz, e é irlandês, e tem cinquenta e dois anos” (SNEN, Pereira 135)

Se na fase inicial da história era Byrne quem se assemelhava a Tom, agora é Tom o objecto de comparação a Byrne, como se a suposta realidade se misturasse com a irrealdade, formando um só nível de existência: um fantasma que substitui um outro, sendo ambos fruto da imaginação de alguém, tal como no filme de Joseph. L. Mankiewicz – “Eu sonhei com um homem a vida toda.” Em Ana Teresa Pereira, tudo não terá passado de um grotesco conto de fadas,

“Byrne pensou que aquele era um dos seus contos de fadas, e os contos de fadas não se esquecem, continuam a viver connosco, o resto da vida, talvez a nossa vida fosse muito diferente se tivéssemos conhecido outros contos de fadas.” (SNEN, Pereira 134:135)

de uma história de um reencontro baseado na construção de um mundo novo, um universo edificado pelas próprias personagens: “E juntos vamos começar a construção do mundo, dissera Byrne naquela noite.” (SNEN, Pereira 107). E nesse mundo também o espaço é imaginado, criado pela(s) personagem(ns):

“Só ao fim de algum tempo ela mencionou a casa de praia, Gull Cottage. Byrne conhecia o filme e sorriu, uma vivenda na Cornualha onde habitava uma bela mulher, não se lembrava do nome da atriz, era a mesma de Laura, e um fantasma, Rex Harrison. Gull Cottage: uma velha casa de tijolo sobre as rochas, com uma torre em ruínas num canto, quartos de onde só se via o mar, quartos de onde só se viam as

rochas, candeeiros de petróleo e água canalizada que vinha de um poço atrás da casa. E o mais estranho foi quando ela falou da ilha deserta, a cabana abandonada e os milhares de pássaros, um número infinito de pássaros.” (SNEN, Pereira 109)

É em Gull Cottage, nesse espaço supostamente imaginado, um lugar quase em comum com aquele do filme *mankiewicziano*, que a irrealidade se confunde sub-repticiamente com a realidade, permitindo-nos assim ter a única versão da história, o contacto com a doença de Ashley que deu origem a sonhos e a pesadelos:

“Um dia Ashley sugeriu que fossem à casa de praia. Byrne perguntou se o fantasma de Gull Cottage não tinha nada contra os visitantes e ela disse que era um risco que tinham de correr. Não precisavam de levar muita coisa, alguma roupa velha e fatos de banho, normalmente não havia turistas nem pescadores por ali e podiam nadar nus. E havia mantas e casacos na casa, se estivesse muito frio. Byrne disse que gostava da ideia, queria ver à luz do dia a torre dos seus sonhos, a praia dos seus sonhos. E acima de tudo queria estar sozinho com ela, não importava onde. É a última vez que vou à casa de praia, pensou Ashley, ou talvez a penúltima, não sei.” (SNEN, Pereira 117)

E agora “Cada dia é um dia a mais que merecemos.” (SNEN, Pereira 125) e Ashley, agora que Tom voltara sob a presença de Byrne, continuava a sonhar para se manter viva, para ter a certeza de que aquela casa de Gull Cottage e aquele rosto antigo eram reais:

“Lembrava-se das palavras quase todas as manhãs, ao despertar ao lado de Byrne. Ele não era um fantasma mas a casa recebera-o bem, desde o primeiro dia tinham chegado ao fim da tarde e o vento e o mar estavam ruidosos como de costume; passearam nas rochas ao anoitecer, ela disse-lhe que em Abril e Maio as primaveras e as violetas estavam em flor, agora só havia lavanda, campainhas, dentes de leão e manchas rosa de tomilho. Na manhã seguinte tinham nadado na enseada, com os fatos de banho, depois deixaram de usá-los, nadavam nus na água que até não estava muito fria. O tempo apresentava-se bom e em breve ficaram brozeados, ele mais profundamente do que ela, e Ashley gostava de ver os seus olhos que pareciam ainda mais azuis, o corpo que continuava atlético depois de uns anos em Oxford. Com os jeans e a camisa aberta ele parecia um explorador que viajara pelo mundo inteiro, e que tinha o mundo inteiro nos olhos, nos traços do rosto, no corpo.” (SNEN, Pereira 125)

À semelhança do espaço, da passagem do tempo, das restantes personagens, também Ashley imagina, como vimos anteriormente, a sua morte. Ashley morre da mesma forma como havia nascido, em sonho, afinal ela acabaria como Rothko, no inevitável destino comum do ser humano:

“Estava certa de que ele [Byrne] voltara à Tate Modern para ver a aranha e os Rothkos. Sentia tanto a falta dos Rothkos que quase fazia doer. Rothko que cortara os pulsos no fim do caminho. Acabamos todos da mesma forma, pensou, pelo menos se nos deixarem.” (SNEN, Pereira 152)

Todavia, se tudo é imaginado, criado e construído pelas personagens em Ana Teresa Pereira, uma pergunta deve ser agora colocada: o que leva as personagens pereirianas a criarem? A busca pela real identidade delas é sem dúvida um factor relevante, ao ponto da própria autora ter afirmado que as suas personagens sabiam quem verdadeiramente eram só quando trabalhavam, mas há uma outra condição que se revela essencial para as personagens pereirianas criarem: a solidão. Havíamos referido que a solidão era condição *sine qua non* para que a criação tivesse lugar, mas nunca explicámos porquê.

Em *The Ghost and Mrs. Muir*, a solidão começa por ser um resultado, para posteriormente marcar um início. Lucy Muir fica só após a morte do marido e Gull Cottage é o refúgio ideal para reconstruir a sua vida, para criar. Por outro lado, em Ana Teresa Pereira, a solidão afigura-se-nos bem mais demarcada e não faz qualquer sentido falarmos em resultado, consequência, ou início. A solidão é o estado ideal para que as personagens pereirianas existam. A solidão delas não se deve a factores externos; elas não sentem a falta de convivência social com outros seres, nem encaram a solidão necessariamente como uma coisa má. As personagens pereirianas almejam ser totalmente sós, porque é apenas na solidão que conseguem criar e, assim, existir. E são diversos os elementos narrativos que nos levam a pensar que assim seja, como por exemplo, o espaço. Em *Matar a imagem*, Rita procura um espaço distante do resto do mundo para dar expressão à sua arte, a literatura; em *O rosto de Deus*, na primeira narrativa, a filha de Tom abandona a sociedade onde morava para, depois de uma longa viagem de comboio, encontrar o pai num lugar isolado e indistinto; em *O verão selvagem dos teus olhos*, a mansão de Manderley imersa nos bosques recônditos da Cornualha é o espaço ideal para Rebecca criar e recriar-se; em *Se nos encontrarmos de novo*, nada podia ter tido início se as personagens não fossem seres inteiramente sós e vivessem em espaços solitários:

“Ele gostava do silêncio da casa onde não vivia mais ninguém, (...)” (Pereira 12)

“Na casa de praia Ashley despertava muito cedo, ainda com a sensação horrível de não ter o cão sobre os pés, arrastava-se até à cozinha para fazer café e comer uma fatia de pão ou de bolo, por vezes bem secos, só quando não tinha nada na despensa pegava na bicicleta e ia fazer compras à cidade mais próxima.” (Pereira 29:30)

“Sabias que eu [Byrne] estava sozinho e vieste [Rose] procurar-me.” (Pereira 36)

“E depois ficaram sozinhos, o tempo que estava chuvoso melhorou, (...)” (Pereira 44)

“Ashley sentia-se mais só do que nunca naquele princípio de ano.” (Pereira 65)

“A chuva caía ininterruptamente, a noite chegava muito cedo, às três da tarde era noite fechada. Às vezes as luzes ficavam acesas o dia inteiro. Byrne vagueava perto do rio durante a manhã, almoçava num pub e regressava a casa, não voltava a sair, ficava no sótão a ouvir música e a ler.” (Pereira 71)

“Mas continua a gostar de estar sozinha.” (Pereira 75)

“Tom partira para os Estados Unidos e Ashley ficara sozinha na casa de New Roe.” (Pereira 78)

“Mas com o passar do tempo voltou a vaguear pela National Gallery, sozinha, com vontade de instalar-se ali durante dias inteiros para copiar um certo Turner, um certo Pissarro.” (Pereira 80)

“Saiu do café e afastou-se pela rua abaixo. Uma leve neblina subia dos lados do rio. Adeus, Rose, disse baixinho.” (Pereira 112)

“A casa [Gull Cottage] ficava num lugar solitário, era feia e áspera, cercada de aves marinhas.” (Pereira 119)

“Um lugar solitário, disse baixinho.” (Pereira 121)

“Hoje vê-se bem a ilha deserta, disse baixinho.” (Pereira 124)

“A passagem do solitário para o solitário, palavras enigmáticas, suspensas.” (Pereira 133)

“Byrne não tinha qualquer dúvida de que ela fora para Gull Cottage; e queria estar sozinha.” (Pereira 144)

“Tom não dava grande importância a isso, todos os caminhos são caminhos solitários, todas as procuras são procuras solitárias.” (Pereira 150)

“E, como Ed, embora Ed tivesse resistido mais (mas quando Ed soubera o que estava a acontecer talvez as coisas fossem reversíveis), ele compreendera o desejo dela de estar sozinha, de viver os últimos meses à sua maneira.” (Pereira 151)

Sob o ponto de vista temático, a solidão poderá ser interpretada como uma negação do mundo dito real,

“Ashley não celebrava o Natal. Às vezes comprava uma garrafa de champanhe e morangos, mas uma sandes de queijo e tangerina serviam muito bem. Comeu devagar e bebeu um copo de água da torneira.” (Pereira 20:21)

mas ela vai muito além do que podia ser uma crítica ao que nos é convencionalmente imposto. As personagens pereirianas necessitam da solidão para se conhecerem. Elas são sós do início ao fim da história e o ‘estar só’ deve ser preterido pelo ‘ser só’. A personagem pereiriana é um “bicho solitário” e, por isso, foi, é e será sempre alguém solitário. É apenas em lugares solitários e em momentos de solidão extrema que a personagem pereiriana consegue criar e, numa perspectiva metafórica, conhecer ou vislumbrar a sua verdadeira identidade:

“Com o decorrer do tempo a casa foi tornando-se mais quente, mais íntima. Ashley sentia-o ao voltar ao fim da tarde, ao caminhar pela rua, ao deter-se junto aos alfarrabistas onde ele comprava livros onze anos atrás. Tom passava os dias no estúdio a trabalhar no seu livro, a ler, a ouvir música, por vezes permanecia lá pela noite dentro. E Ashley encostava-se à janela da cozinha, os olhos fixos no pavilhão da cozinha.” (Pereira 42)

Em *The Ghost and Mrs. Muir* a solidão é a principal razão para que a personagem se conheça, criando; é a solidão de Lucy Muir que cria o Capitão Gregg e Miles Fairley, à semelhança do que também acontece de *Se nos encontrarmos de novo*. A solidão de Ashley é a fonte criadora das personagens Byrne e Tom, tudo não se passara de uma história de um sonho.

Na verdade, Ana Teresa Pereira parece assim estar a dar voz às palavras de Rilke quando teorizava sobre aspectos que um jovem poeta devia ter em consideração quando criava:

“O essencial é acima de tudo isto: a solidão, a grande e íntima solidão. Apropriar-mo-nos de nós e durante horas não encontrar ninguém – é isso que devemos alcançar. Ser só, da forma como o fomos em criança, quando os adultos nos rodeavam, envolvidos em coisas que pareciam importantes e grandes, porque eles pareciam tão atarefados e porque ninguém entendia o que faziam.” (Rilke 46)

pois,

“E falando novamente de solidão, torna-se claro que no fundo não se trata de algo que possamos querer ou não. Nós somos solitários. Podemos iludir-nos e agir como se isto não fosse verdade.

E é tudo.”<sup>127</sup> (Rilke 66)

Por isso, a solidão será sempre no universo narrativo pereiriano, à semelhança do que o é também a perspectiva narrativa, um ponto de partida e um ponto de chegada. Aliás, há uma relação íntima entre perspectiva narrativa e o tema da solidão que não deve ser esquecida. A perspectiva narrativa é apenas uma porque a personagem é uma, a perspectiva narrativa é uma porque a personagem é só. E da solidão da personagem nascem as outras personagens, os espaços, o tempo, a música, as pinturas, as flores, as plantas, as pedras; é da solidão que a criação ganha as suas formas. É da noção de unidade, de inteireza, materializada na solidão em que a personagem vive, que a criação tem lugar; o ser-se só em Ana Teresa Pereira significa ser-se criador, “Para o criador tem de existir um mundo próprio e descobrir tudo em si próprio e na Natureza à qual se liga.” (Rilke 11), e a personagem pereiriana assume-se como um ser criador. A criação surge das profundezas do mundo interior da personagem e a descoberta pela sua real identidade inicia-se dentro da própria. Todas as procuras são procuras solitárias, porque todos são seres únicos, toda a personagem pereiriana é literalmente só. Essa solidão faz com que a personagem pereiriana crie, imagine, sonhe, viva num mundo que somente a ela pertence.

E a solidão acaba por ser, assim, uma forma de conhecimento. A personagem conhece-se na e pela solidão em que vive. O alcançar da unidade, do centro, a fusão, é também isso, ser-se só, uno e inteiro em si mesmo. O mundo solitário em que vive a personagem pereiriana é um mundo de conhecimento. Os filmes, os livros, os espaços, as pinturas, a música, o teatro, os ícones preenchem a solidão das personagens e faz com que elas descubram e criem outras realidades. O outro, o duplo, tem sempre origem na solidão do eu e funciona sempre como uma forma do eu conhecer-se. Assim, a solidão em Ana Teresa Pereira parece estar relacionada com o tema da identidade. A personagem pereiriana constrói, a partir do seu solitário e próprio mundo, uma identidade que é sua, recriando pela imaginação e pelo sonho, histórias por ela já vividas ou ainda nunca vividas, como se a irrealidade suplantasse a dita realidade e constituísse por si só um mundo fechado. É sobre esta relação entre solidão e a construção de uma identidade que *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* reflecte e a qual percorremos agora analisando, de igual modo, o espaço da narrativa, isto é, Manderley, o mundo solitário de Rebecca de Winter.

<sup>127</sup> Rainier Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, Coisas de Ler edições, 2004, Carcavelos.

#### 1.4. Manderley

Antes de chegar à Manderley de *O verão selvagem dos teus olhos* o leitor atento de Ana Teresa Pereira já se havia deparado, noutras histórias, com as longas alamedas de rododendros bem características daquele espaço; Manderley é o espaço central de algumas narrativas pereirianas e teve origem no romance de Daphne du Maurier *Rebecca*. E porque “Há primeiras linhas inesquecíveis: ‘A noite passada sonhei que tinha voltado a Manderley, (...)’”<sup>128</sup> (Pereira 35), bem como imagens, frases, rostos, cenas cinematográficas, quadros, todos eles inesquecíveis, Manderley faz parte desse vasto leque de elementos de ficção que têm marcado a escritora madeirense ao longo da sua carreira literária. A escritora dá tanta ou mais importância a estas imagens provenientes de livros e filmes do que a quaisquer outras, chegando mesmo a afirmar que “Talvez seja possível amar um homem ainda antes de o conhecer, por causa de um livro, de um poema sublinhado, de uma casa, de uma música.” (SNEN, Pereira 35).

O inquietante e solitário ambiente de Manderley, pano de fundo de algumas histórias de Ana Teresa Pereira, aparece-nos pela primeira vez no romance *As personagens* (1990) - segunda obra da autora - aquando a descrição de um espaço da história:

“A casa poderia ser uma fantasia de James ou de Borges. As paredes eram branco-acinzentadas e as dimensões quase monstruosas, as árvores mergulhavam-na em sombras móveis, se as janelas ficassem abertas durante muito tempo os quartos seriam invadidos pelos ramos e a folhagem.

Mas o mais estranho era o parque. Havia partes onde a vegetação era densa e quase intransponível, outras onde as árvores despojadas de folhas estavam afogadas em líquenes brancos, que escorriam imóveis como estalactites. Uma longuíssima álea de rododendros que me fez lembrar Rebeca ia até perto do mar.” (Pereira 109)

Desde então, Manderley povoou o imaginário de diversas personagens pereirianas e, por exemplo, voltamos a entrar por este adentro em *A noite mais escura da alma* (1997), no conto “O anjo esquecido”:

“Mas quando se afundou no jardim, compreendeu que estava no mesmo lugar.  
Um *trompe l’oeil*.”

---

<sup>128</sup> Ana Teresa Pereira, “Dança nas trevas” in *O ponto de vista dos demónios*, Relógio d’Água, Lisboa, 2002

Aos poucos, começou a ver como num espelho.

Seguiu por uma alameda de rododendros, que o fazia pensar invariavelmente pensar em Manderley; quase esperava ouvir o mar, descobrir a pequena casa de praia onde Rebecca de Winter recebia os seus amantes.” (Pereira 29)

Manderley e *Rebecca* sempre haviam fascinado Ana Teresa Pereira e, tal como Mike Noonan, um protagonista de um romance de Stephen King, também ela considera que o romance maurieriano contém uma das primeiras linhas mais belas e assombradas de toda a literatura:

“Mike Noonan é o protagonista de um romance de Stephen King, *Bag of Bones*, um livro fascinante e assustador. Ao sonhar com a casa, Mike lembra-se do princípio de *Rebecca* de Daphne du Maurier, ‘Last night I dreamt I went to Manderley again...’, que ele considera uma das linhas mais belas e assombradas da literatura.” (Pereira 31)

Este fascínio por *Rebecca* e pelo seu início – “A noite passada sonhei que voltava a Manderley.” (Maurier 7) – foram sempre evidentes, ao ponto da escritora madeirense rascunhar no conto “Numa manhã fria”, em *Histórias policiais*, uma primeira linha muito semelhante àquela do romance maurieriano: “A noite passada sonhei que tinha voltado à casa do avô.” (Pereira 27) Esse começo representa, afinal, o regresso a um tempo passado, o desejo de recordar um momento anterior ao nascimento e as histórias de *Rebecca* e de “Numa manhã fria” são, por isso, contadas em analepse, como se fosse postulado e dado voluntariamente primazia à narração de uma história antiga, de um retorno às origens.

Contudo, é no romance *O verão selvagem dos teus olhos* que Manderley adquire um papel de especial relevância e *Rebecca* tem uma influência determinante na construção da narrativa. É, de facto, em *O verão selvagem dos teus olhos* que o espaço Manderley se confunde definitivamente com o Manderley de *Rebecca* de Daphne du Maurier e ainda com aquele do filme homónimo de Alfred Hitchcock; três espaços distintos, mas que são tratados e descritos de igual modo, como se a escritora funchalense estivesse interessada em falar de um só espaço, como se para ela existisse apenas um Manderley, o dela e o da sua personagem. De qualquer maneira, o ponto de partida para esta história será sempre *Rebecca* e torna-se essencial conhecermos o romance maurieriano para percebermos aquele pereiriano em toda a sua dimensão:

“Este romance de Ana Teresa Pereira não se adequa aos epítetos teóricos tão estafados como palimpsesto, dialogismo ou intertextualidade. Em rigor, *O Verão*

*Selvagem dos Teus Olhos* será antes um livro que nasce literalmente de um outro livro, sem que por isso se possa considerá-lo uma sequência. Se é verdade que não se perceberá, em toda a sua dimensão, este magnífico exercício de Ana Teresa Pereira sem a leitura de “Rebecca” de Daphne du Maurier (ou, pelo menos, sem o conhecimento do filme homónimo de Hitchcock), não é menos evidente que estamos perante um acto extremo de criação.” (Freitas 33)

Na verdade, *O verão selvagem dos teus olhos* poderia ser lido sem o conhecimento integral da história original da qual provém, mas deste modo estaríamos a ignorar toda a construção narrativa do próprio romance, bem como a elaboração identitária da personagem protagonista. Só assim é que este romance pode ser interpretado nas palavras de Manuel de Freitas como sendo um “magnífico exercício”, porque pressupõe um problema ou um outro texto na sua origem; mas a definição “acto extremo de criação” é bem mais apropriada, pois o livro em questão poderia ser considerado como uma outra leitura de *Rebecca*, originando como tal um novo acto criativo, uma história nunca lida. Por isso, neste contexto, os epítetos de prequela ou sequência deixam de fazer sentido, na medida em que o objectivo de Ana Teresa Pereira não é descrever o passado incógnito de Rebecca antes de conhecer Max de Winter ou ainda aquilo que poderia ter acontecido após o incêndio de Manderley, mas visualizar um outro lado da história de *Rebecca* de Daphne du Maurier, conferir-lhe uma dimensão que a versão original não possui. E a escritora madeirense fá-lo tendo em conta dois aspectos basilares do romance maurieriano: a personagem, Rebecca, e sobretudo, o espaço, Manderley. É destes elementos narrativos que Ana Teresa Pereira constrói o seu ponto de vista de Rebecca e cria uma nova história, pois é sempre de identidade, solidão, espaço e perspectiva que estamos a falar quando percorremos o universo literário pereiriano:

“Embora o cenário e o enredo sejam fielmente respeitados, verifica-se uma mudança radical de perspectiva. Os “mesmos factos” são-nos, afinal, relatados pela voz de Rebecca, podendo-se até falar de uma tentativa de resgatar ‘a linguagem áspera do mundo dos mortos.’” (Freitas 33)

Assim, e para percebermos as palavras de Manuel de Freitas, estes “mesmos factos” aos quais se refere, mas sobretudo para entender temática e narrativamente *O verão selvagem dos teus olhos* impõe-se, antes de mais, uma breve viagem pelo romance que lhe dá origem, *Rebecca*.

Publicada às portas da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1938, *Rebecca* é considerada a obra-prima de Daphne du Maurier e foi sempre classificada como um simples romance do género gótico feminino; foi alvo de admiração pelo público leitor mas suscitou também grandes críticas, atingindo especial notoriedade com a sua adaptação cinematográfica em 1940 por parte de Alfred Hitchcock. Desde aí, Rebecca conheceu várias edições e adaptações teatrais e em Portugal foi publicada em dois momentos diferentes. Este poderia ser muito bem o exemplo da difícil convivência entre um romance apreciado e vendido em grande escala e a feroz crítica literária que lhe é subjacente, bastando para tal lembrarmos que em Portugal a sua mais recente edição pela Editorial Presença, em Março de 2009, passou despercebida à crítica e ao domínio académico-literário. No entanto, mais importante do que observar os resultados que *Rebecca* acarreta é essencial descobrir como é que este nasce, pois ajudar-nos-á também a perceber a génese de *O verão selvagem dos teus olhos*. E à semelhança do que viria acontecer posteriormente no romance pereiriano, *Rebecca* nasce com Manderley, Manderley na ficção, Menabilly no dito mundo real perto de Fowey, nos densos bosques da Cornualha onde Daphne du Maurier sempre amou viver. É Menabilly (Manderley) que serve de inspiração à escritora londinense para criar *Rebecca* e, por sua vez, é também Manderley na qual Ana Teresa Pereira haverá pensado quando escreveu o seu último romance. As semelhanças entre o espaço real Menabilly e o fictício Manderley são por demais evidentes, como nos sugerem as memórias da própria Daphne du Maurier:

“Desci até Pridmouth Bay, passando por um chalé solitário junto ao lago, e abrindo com dificuldade um pequeno portão, vi um caminho estreito que levava até aos bosques. (...)”

Parei, impressionada pela beleza daquele primeiro brilho cor-de-rosa do sol madrugador na água, mas o caminho continuava, e nada me faria deter. Foi então que os vi pela primeira vez – os rododendros escarlates. Massivos e altos cobriam a minha cabeça, e formavam de escudo à entrada que se prolongava por uma longo e suave prado. (...)”

Virei-me em direcção ao prado e ali estava ela. A minha casa dos segredos. A minha misteriosa Menabilly...”<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Em *The Rebecca Notebook and Other Memories*: “I came down to Pridmouth Bay, passing the solitary cottage by the lake, and opening a small gate hard, I saw a narrow path leading to the woods. (...)”

I paused, stung by the beauty of that first pink glow of sunrise in the water, but the path led on, and I would not be deterred. Then I saw them for the first time – the scarlet rhododendrons. Massive and high they reared above my head, shielding the entrance to a long smooth lawn. (...)”

E é precisamente na mansão de Menabilly, lugar esse que viria ser habitado num esforço estóico durante três anos pela própria escritora, que Daphne du Maurier desenha a sua Rebecca. *Rebecca* conta a história de uma jovem dama-de-companhia que conhece um aristocrático viúvo pelo qual se apaixona. Casam-se e após uma breve lua-de-mel o casal muda-se para a casa de família que o marido herdara na província inglesa. O marido chama-se Maximilian de Winter, mas o leitor nunca chega a conhecer verdadeiramente o nome da jovem, tal como acontece em *O verão selvagem dos teus olhos* no qual permanece incógnita. Os ataques de raiva de Max deixam perplexos a sua jovem mulher e constituem um dos principais motivos de interesse no desenrolar da história, pois escondem algo de terrível no passado desta personagem. E *Rebecca* incide sobretudo numa história ocorrida num tempo passado. A jovem mulher de Max de Winter ocupará o lugar que outrora pertencera à primeira mulher de Winter, Rebecca. Os antigos criados de Max de Winter e de Rebecca são agora também seus criados e são eles os responsáveis pelo pesado fardo que a jovem terá de carregar, apelidando-a de Mrs. de Winter. Sob um ponto de vista antitético, cabe à jovem viver, deste modo, na sombra de uma outra identidade, de uma tal Mrs. de Winter que no passado fora só e sempre Rebecca de Winter; por outro lado, a jovem ganha finalmente um nome, uma denominação que a distingue (ou a confunde?) com as demais. Apesar de não estar fisicamente presente na história, o espectro de Rebecca vagueia fantomaticamente por Manderley e é ela a personagem que domina narrativamente a história. Os histéricos ataques de Max têm origem no nome de Rebecca e tudo o que a jovem Mrs. de Winter faça têm como paradigma Rebecca. O denso e solitário clima de Manderley, bem como a pressão exercida por Mrs. Danvers, a fiel governanta de Rebecca, conduzem a nossa jovem Mrs. de Winter a um ponto sem retorno, a sucessivos clímaxes narrativos, que a fazem duvidar da realidade em que vive. O baile de máscaras, a cena em que a jovem Mrs. de Winter veste o mesmo traje que Rebecca havia vestido num baile anterior é apenas um entre muitos exemplos em que as duas identidades se confundem, deixando antever a prevalência de uma identidade sobre a outra, de um ser aparentemente morto com um vivo, da supremacia de uma irrealidade à dita realidade.

---

I edge my way on to the lawn, and there she was. My house of the secrets. My elusive Menabilly..." (Du Maurier 137)

No final da história de Rebecca, a jovem Mrs. de Winter vem a saber que Rebecca tinha sido assassinada pelo seu próprio marido que, por sua vez, havia encenado a morte desta por afogamento. Rebecca tinha sido assassinada por Max no chalé dela junto ao lago onde recebia os seus amantes, entre os quais o primo da própria, Jack Favell. A infidelidade de Rebecca aliada a uma presumível gravidez da qual Max seria o pai levam o próprio a assassinar Rebecca. Na verdade, o chalé, a infidelidade, a gravidez são apenas passos premeditados e pensados por Rebecca, de modo a consumir uma vingança sobre Max, a fim de que este a matasse. Rebecca estaria gravemente doente e a morte natural era um facto dependente apenas do decorrer do tempo e, por isso, a sua morte não é mais do que um suicídio assistido, mas com intuito de incriminar o assistente e fazer com que aquele se parecesse um assassínio. Após revelada toda a verdade, e de Max ser ilibado pela justiça, a jovem Mrs. de Winter fiel ao seu marido pode finalmente viver em paz, despir uma identidade que sempre a havia assombrado, e espera-a uma nova vida no silêncio de Manderley. Contudo, a cena final de Rebecca é o regresso do par romântico à casa da família De Winter que, ao longe, vislumbra a velha mansão de Manderley irremediavelmente envolta por chamas de grande dimensão, um fogo que apagará em definitivo a existência de alguém que conseguiu obter vingança por duas vezes: Rebecca.

É precisamente este enredo de vingança e de morte, este solitário espaço nos embrenhados bosques da Cornualha propício à criação, o tema do amor relacionado com o binómio dialéctico crime/castigo, personagens que são capazes de criar e de (se) matar, que Ana Teresa Pereira recupera em *O verão selvagem dos teus olhos*. A diferença maior entre as duas histórias está apenas na personagem que a narra. Uma vez mais, a questão da perspectiva narrativa é objecto de interesse por parte da romancista madeirense, como se ela quisesse demonstrar com essa que há sempre um outro lado das coisas – neste caso, um outro lado da história – que passa despercebido ao leitor: uma parte invisível que só pode ser entrevista se for observada de um outro ângulo. Assim, enquanto em *Rebecca* temos a jovem Mrs. de Winter como narradora da história e a personagem Rebecca não passa de uma deambulante sombra do passado, no romance pereiriano Rebecca é muito mais do que um espectro; é o fantasma dela ou mesmo ela quem narra agora a verdadeira história e temos assim acesso a uma outra versão da mesma história, a um outro ponto de vista dos factos, ou seja, Ana Teresa Pereira acaba por escrever uma nova história.

*O verão selvagem dos teus olhos* inicia-se com uma autêntica elegia ao ambiente bucólico e talvez dentre todas as narrativas pereirianas esta seja aquela em que os espaços envolventes, natureza e solidão e personagem se mais confundem entre si, provocando uma espécie de anátema temático-narrativa. A personagem entranha-se na natureza que a circunda, confunde-se com ela, pois ambas são igualmente objectos de criação:

“Na terra onde vivemos os rododendros e as azáleas começam a florir nos últimos dias de Abril. Como algo de novo. Perturbador e novo. E sentimo-nos justificados, porque o jardim é a nossa criação, o trabalho das nossas mãos e da nossa alma, e de alguma forma parece-se conosco, tem o nosso cheiro.” (*OVSTO*, Pereira 11)

O tempo de floração dos rododendros e das azáleas parece não condizer com aquele mesmo do mundo dito real, e com isto pretende-se fazer entrar o leitor numa realidade que não é a sua, em espaços e num tempo que, apesar de desconhecer, parecem ter existido desde sempre. Os rododendros são as marcas dessa mesma existência, desse tempo cronológico que parece estar suspenso, a matéria igual de que são feitas as personagens pereirianas:

“Alguns espécies de rododendros vivem centenas de anos. Crescem nos bosques, onde têm sombras todos os dias. Nutrem-se directamente do solo, já que as folhas caídas no Outono, das árvores que as rodeiam, apodrecem na terra. A humidade imprescindível às raízes mais finas é retida pela matéria orgânica, e os nutrientes voltam ao solo seguindo um ciclo natural.” (*OVSTO*, Pereira 11)

Todavia, os rododendros passam evidentemente a esfera do simbólico e, a forma como o leitor entra em contacto com eles, é por um lado, uma iniciação à botânica, mas por outro, e concomitantemente, um encontro já marcado (ou já lido) algures num outro momento; é pelas grandes árvores de rosas vermelhas e pelo espaço onde florescem que o leitor é convidado a entrar numa história que lhe parece ser familiar:

“Lá fora os rododendros... as árvores de rosas. Rhodon – rosa; dendron – árvore. As flores começam a surgir, pequenas chamas vermelhas entre a folhagem. Por baixo há azáleas. Esta espécie precisa de água todos os dias, quando está em flor, de preferência água da chuva, guardada previamente, porque é ácida e está à temperatura natural. As flores cor de pêssego não têm cheiro. (O perfume mais forte é o da azáleia *Pontica*. Nos dias de sol, um único arbusto pode envolver o jardim num perfume doce e entorpecedor.)

Finalmente o meu reflexo no vidro, misturado com as primeiras sombras. O que me tranquiliza um pouco. O rosto afilado, a grande massa de cabelo escuro. Digo baixinho o meu nome, muitas vezes seguidas, o que também me tranquiliza um pouco. Rebecca. Rebecca de Winter. E a casa chama-se Manderley.” (*OVSTO*, Pereira 13)

E é neste verdejante e solitário Manderley que Rebecca irá recordar uma sua história. Talvez esta história não seja, na verdade, a sua, talvez possua um nome que não é seu e nem sequer os rododendros, afinal, lhe pertençam,

“Os nomes, aliás, são o que menos importa, o que tenuamente se desvanece entre as azáleas e os rododendros que são e não são os mesmos que Daphne du Maurier descreveu.” (Freitas 34)

pois *O verão selvagem dos teus olhos* é uma autêntica história de ressurreição, na qual não faria sentido pensar se o leitor não tivesse lido o romance *Rebecca* de Daphne du Maurier. Deste modo, Ana Teresa Pereira rascunha uma memória que é paradoxalmente sua e que não é sua, e independentemente da pouca ou muita importância que os nomes aí possam significar, é impossível não pensarmos em Rebecca e Manderley sem nos lembrarmos do romance maurieriano. E *O verão selvagem dos teus olhos*, apesar de forma aparente ser omitida uma primeira linha, começa exactamente da mesma maneira do que *Rebecca*, com uma recordação da personagem feminina protagonista:

“Não me quero esquecer. De nada. Das coisas importantes. Eu sou uma mulher que perdeu o contacto com as coisas não essenciais. Uma frase de um livro, de uma peça de teatro, talvez. E como se rezasse, tento lembrar-me das coisas essenciais.” (*OVSTO*, Pereira 13)

De facto, estamos diante elementos comuns às duas narrativas, os mesmos nomes, o tempo como memória, o espaço, mas a intenção do romance tinha sido anunciada na primeira página: viver a história de Rebecca “Como algo de novo. Perturbador e novo.” E embora em *O verão selvagem dos teus olhos* a personagem Rebecca tenha muito de Ana Teresa Pereira, daí que Manuel de Freitas atribua pouca relevância aos nomes, é inegável a influência do texto que serviu de base ao rascunho da mesma. O texto de Daphne du Maurier foi reescrito, Rebecca foi redesenhada, mas há elementos que permaneceram praticamente intocáveis; a começar, desde logo, pelo

facto de Manderley, o espaço primordial da(s) narrativa(s), ser igualmente um ponto de conhecimento público:

- um testemunho pela voz de Rebecca, no que respeita ao romance pereiriano:

“Em todas as cidadezinhas da Cornualha os turistas podem comprar postais com reproduções muito coloridas de Manderley. Na segunda-feira de manhã a casa está aberta aos visitantes.” (OVSTO, Pereira 13)

- através de um diálogo entre a jovem Mrs. de Winter e Mrs. Danvers, a governanta de Manderley, no romance maurieriano:

“- Calculo que Mr. de Winter reserve o quarto mais bonito para mostrar ao público – aventei. Ela continuou a mexer na maçaneta e depois olhou de novo para mim, a observar-me os olhos, a hesitar antes de responder, e quando fê-lo numa voz ainda mais sumida e mais átona do que então.

- Os quartos nunca são mostrados ao público – replicou –, só o vestíbulo, a galeria e a sala por baixo. - Calou-se por um instante, sondando-me com um olhar. Eles estiveram na ala oeste e ocuparam esses quartos enquanto Mrs. de Winter foi viva. O quarto grande de que lhe falei, que dava para o mar, era o quarto de Mrs. de Winter.”<sup>130</sup> (Maurier 83:84)

E é precisamente este aspecto relativo ao espaço de Rebecca que Ana Teresa Pereira explora para, hipoteticamente, criar em *O verão selvagem dos teus olhos* um episódio ausente em *Rebecca*, o primeiro encontro entre Rebecca e Max de Winter que teria acontecido durante uma visita turística a Manderley:

O pai começara a conversar com uma mulher jovem que fazia parte do grupo. Rebecca seguiu-os com os olhos, pensativa. Não gostava da ideia de que ele estivera ali como convidado, e agora passava como um turista pelos quartos abertos ao público. De qualquer modo, ela tinha aversão a grupos. O que lhe interessava na casa eram os quartos atrás das portas fechadas, os quartos onde eles viviam. Aproveitou o momento em que o mordomo mostrava um velho retrato e escapuliu-se pelo corredor.” (OVSTO, Pereira 20)

---

<sup>130</sup> No texto original:

“ ‘I suppose Mr de Winter keeps the most beautiful room to show to the public’ I said. She went on twisting the handle of the door, and then looked up at me again, watching my eyes, hesitating before replying, and when she spoke her voice was quieter even, and more toneless, than it had been before.

‘The bedrooms are never shown to the public’, she said, ‘only the hall and the gallery, and the room bellow.’ She paused an instant, feeling me with her eyes. ‘They used to live in the west wing and use those rooms when Mrs. de Winter was alive. That big room, I was telling you about, that looked down to the sea, was Mrs. de Winter’s bedroom.’” (Maurier 83: 84)

E Max de Winter é igualmente uma outra personagem do romance maurieriano que em *O verão selvagem dos teus olhos* ganha uma nova existência:

“O rapaz era alto, de cabelo e olhos castanhos, e extremamente bem-parecido. Mas o seu olhar severo fê-la encolher um pouco.

Estava a visitar a casa.

A biblioteca não está aberta ao público.

Eu sei.” (*OVSTO*, Pereira 21)

O episódio do encontro de Rebecca com Max descrito no excerto supracitado é, de facto, o único testemunho da adolescência das duas personagens, um singular documento sobre o passado incógnito das mesmas, ao qual o leitor não teve acesso em *Rebecca*: uma pequena prequela que demonstra bem o interesse de Ana Teresa Pereira em recuar até às origens da sua personagem, como encontrasse nesse o tempo, nesse estado primordial das coisas, uma explicação para existência do mundo. Sob o ponto de vista simbólico, é significativo que esse primeiro encontro entre as personagens tenha tido lugar num dos espaços ao qual, quer em *Rebecca* quer no romance pereiriano, era proibido o acesso público: a biblioteca de Manderley. É precisamente na biblioteca, um dos espaços que é comum a tantas outras histórias de Ana Teresa Pereira, que Rebecca encontra explicação para a sua existência e o mundo que a rodeia; é ali que a personagem existe e onde sempre existiu:

“À noite, gosto de sentar-me no chão da biblioteca, entre a lareira e os cestos dos cães. (...)

Há na biblioteca um pesado cheiro a flores, não sei se o estou a sentir ou a recordar, mesmo quando as janelas ficavam abertas durante uma manhã inteira o ar não se renovava, o cheiro a rosas e a lilases, a fumo de cigarros e a livro velhos, talvez um pouco do meu perfume e da água-de-colónia dele, o nosso cheiro. Quando cheguei a Manderley o meu perfume já pairava na casa, na biblioteca, e quase adivinhei o meu vulto numa poltrona, perto da lareira, ou de pé, endireitando os lilases numa jarra, há jarras de lilases por todo lado, estamos em Abril. (*OVSTO*, Pereira 23)

A biblioteca é o centro do mundo, um local quase primitivo, parado no tempo, e é devido a esta imutabilidade, proveniente de tempos anteriores ao nascimento da humanidade, e ainda ao facto de a biblioteca representar um intrínseco poço de conhecimento, que a personagem frequenta este espaço com o objectivo de se conhecer; daí também que a biblioteca adquira especial destaque na fisionomia da casa: “A biblioteca era perfeita, um lugar parado no tempo, o centro da casa.” (*OVSTO*, Pereira

80) A biblioteca é assim o lugar, por excelência, da personagem Rebecca, situado mesmo no coração de Manderley.

Voltando, deste modo, ao passado de Rebecca, e apesar da autora madeirense propor um passado para as suas personagens, que para os leitores de *Rebecca* é praticamente novo, nunca se desligou do verdadeiro enredo da história original. Aliás, em *O verão selvagem dos teus olhos*, a chegada de Rebecca a Manderley tem muitas semelhanças com aquela da jovem Mrs. de Winter, após a sua lua-de-mel com Max, em *Rebecca*; as semelhanças da(s) chegada(s) das duas Mrs. de Winter cumprem um propósito subversivo de Ana Teresa Pereira, cuja intenção era fazer de Rebecca não uma sombra do passado, tal como acontece no romance de Daphne du Maurier, mas precisamente o contrário: Rebecca é a personagem na sua origem, presente, enquanto o estatuto de sombra passa a ser ocupado pela jovem Mrs. de Winter, pois, na verdade, as alamedas de rododendros de Manderley, a vegetação selvagem, as flores que esta vê pela primeira vez em *Rebecca*, já tinham sido afinal anteriormente vistos pela própria Rebecca, como se a chegada da jovem esposa de Max a Manderley tivesse ocorrido já numa outra vida:

em *O verão selvagem dos teus olhos*:

“Era uma manhã do princípio de Maio, e o automóvel avançava devagar pela alameda escura, onde o sol não entrava. As copas das árvores fechavam-se formando um túnel. A vegetação à volta era selvagem, trepadeiras vorazes envolviam os troncos, ervas daninhas cresciam livremente entre os arbustos. Pairava naquele lugar um silêncio cheio de pássaros.” (*OVSTO*, Pereira 17)”

“A alameda parecia não ter fim. (...)

Se eu vivesse aqui plantava rododendros ao longo do caminho, rododendros ao longo de caminho, rododendros vermelhos, e hortênsias para florirem depois dos rododendros...

A alameda deu mais uma volta, tortuosa, e encontraram-se numa clareira ampla. A casa surgiu de repente, quase como se materializasse à frente deles, e ambos contiveram a respiração.

É como nos postais, disse ela baixinho.

A casa de pedra cinzenta era enorme, com um desenho perfeito, as chaminés simétricas, um terraço à frente: os degraus desciam até aos relvados, que se estendiam em direcção ao mar.

Manderley.” (*OVSTO*, Pereira 19)

enquanto em *Rebecca*:

“Fomos para Manderley no começo de Maio, chegando, segundo Maxim, com as primeiras andorinhas e campânulas. Seria a melhor altura, antes do pino de Verão, e no vale as azáleas estariam carregadas de perfume e floridos os rododendros vermelho-sangue. Fomos de carro, lembro-me bem, partindo de Londres sob um forte aguaceiro, e chegámos a Manderley por volta das cinco da tarde, a horas do chá.”<sup>131</sup> (Maurier 69)

“E continuámos, transpondo uma pequena ponte que cobria um riacho estreito, por essa entrada que não era uma entrada a serpentear como uma fita mágica pelo meio do arvoredo escuro e silencioso, penetrando ainda mais, decerto, no âmago da própria, mata e continuava a não haver qualquer clareira, nenhum espaço onde coubesse uma casa.

O seu comprimento começou a enervar-me; deve ser nesta curva, pensei, ou depois daquela adiante ali adiante; mas quando me debruçava para o banco da frente ficava sempre desiludida, não havia casa alguma, nenhum campo aberto, nenhum jardim amplo e acolhedor, apenas o silêncio e a mata cerrada. Os portões eram já uma memória e a estrada algo que pertencia a um outro tempo, a um outro mundo.

De súbito, avistei uma clareira no caminho escuro mais adiante, e uma nesga de céu, e de repente as árvores escuras tornaram-se mais ralas, desapareceram os arbustos desconhecidos e de ambos os lados havia um muro de cor, vermelho sangue e mais alto que as nossas cabeças. Estávamos no meio dos rododendros. Havia algo de surpreendente, quase chocante, nessa súbita descoberta. A mata não me preparara para eles. Assustaram-me com as suas faces escarlates, amontoados numa incrível profusão, sem folhagem à vista, sem galhos, apenas o vermelho sangrento, luxuriante e fantástico, diferente de quaisquer rododendros que eu já vira. (...)

Já não estávamos longe da casa, vi o caminho a alargar-se na alameda que eu imaginara e, com o muro vermelho sangue ainda a flanquear-se de ambos os lados, demos uma última curva e chegámos a Manderley. Sim, lá estava ela, a Manderley que eu esperava, a Manderley do meu postal ilustrado tão antigo. Uma obra de elegância e beleza, requinte e impecabilidade, ainda mais adorável do que eu sonhara, construída no seu côncavo de suave vegetação e relvados viçosos, os terraços descendo para os jardins e os jardins para o mar.”<sup>132</sup> (Maurier 72:73)

---

<sup>131</sup> No original em língua inglesa: “We came to Manderley in early May, arriving, so Maxim said, with the first swallows and the bluebells. It would be the best moment, before the full flush of summer, and in the valley the azaleas would be the prodigal of scent, and the blood-red rhododendrons in bloom. We motored, I remember, leaving London in the morning in a heavy shower rain, coming to Manderley about five o’clock, in time for tea.” (Maurier 68)

<sup>132</sup> *Idem*: “On we went, over a little bridge that spanned a narrow stream, and still this drive that was no drive twisted and turned like an enchanted ribbon through the dark and silent woods, penetrating even deeper to the very heart surely of the forest itself, and still there was no clearing, no space to hold a house.

The length of it began to nag my nerves; it must be this turn, I thought, or round that further bend; but as I leant forward in my seat I was for ever disappointed, there was no house, no field, no broad and friendly garden, nothing but the silence and deep woods. The lodges gates were a memory, and the high-road something belonging to another time, to another world.

Suddenly, I saw a clearing in the dark drive ahead, and a patch of sky, and in a moment the dark trees had thinned, the nameless shrubs had disappeared, and on either side of us was a wall of colour, blood-red, reaching far above our heads. We were amongst the rhododendrons. There was something bewildering, even shocking, about the suddenness of their discovery. The woods had not prepared me for then. They startled me with their crimson faces, massed one upon the other in incredible profusion, showing no leaf, no twig, nothing but the slaughterous red, luscious and fantastic, unlike any rhododendron plant I had seen before. (...)

E é exactamente este luxuriante espectáculo de cor, este postal antigo desenhado com rododendros escarlates, plantações selvagens, pássaros que chilreiam no silêncio, alamedas intermináveis, uma mansão majestosa numa clareira, e jardins que se estendem até ao mar, que Ana Teresa Pereira parece recuperar no seu último romance, sendo que as descrições espaciais nas duas obras mostram semelhanças notáveis entre as duas Manderley. E se em Rebecca a jovem Mrs. de Winter havia sempre sonhado no seu íntimo com Manderley, e portanto já existia dentro de si, em *O verão selvagem dos teus olhos* também Manderley havia de ser para Rebecca uma reprodução em escala maior de um sítio que tinha sempre existido; e convém recordar, uma vez mais, as palavras de Rebecca:

“Às vezes acho que me limitei a reproduzir, numa escala maior, o que me encantava na casa onde nasci.” (*OVSTO*, Pereira 34)

sendo que (a casa onde Rebecca nascera):

“A velha casa era o seu castelo, um castelo um pouco arruinado, com cortinados de veludo a que o tempo suavizara as cores, móveis e quadros que por vezes desapareciam misteriosamente, um longo jardim onde um único jardineiro se esforçava por manter algumas plantas, as azáleas debaixo das janelas, os rododendros nas alamedas, os nenúfares nos tanques, as campânulas brancas e os narcisos no relvado. (*OVSTO*, Pereira 17:18)

E tal como havia acontecido com Gull Cottage em *Se nos encontrarmos de novo*, em *O verão selvagem dos teus olhos* o espaço e a solidão envolventes voltam a ser determinantes para que a personagem possa dar expressão à criação e, assim, conhecer e conhecer-se. O conhecimento que devia ser a descoberta de algo de novo não passa, afinal, de uma leve recordação de algo visto ou vivido num outro lugar. Manderley é assim a lembrança de uma outra Manderley, um espaço que havia sempre existido dentro da própria Rebecca mas que agora, de acordo com a vontade da romancista madeirense, parece adquirir uma outra fisionímia pelas mãos da personagem feminina protagonista:

---

We were not far from the house now, I saw the drive broaden to the sweep I had expected, and with the blood-red wall still flanking us on either side, we turned last corner, and so came to Manderley. Yes, there it was, the Manderley I had expected, the Manderley of my picture post-card long ago. A thing of grace and beauty, exquisite and faultless, lovelier even than I had ever dreamed, built in its hollow of smooth grassland and mossy lawns, the terraces sloping to the gardens, and the gardens to the sea.” (Maurier 72:73)

“Mas na minha nova casa quis fazer um jardim de rosas convencional; durante meses escrevi para diversas partes de Inglaterra, a fim de conseguir as variedades que me interessavam. E o resultado foi um jardim de rosas que era um dos pontos mais conhecidos de Manderley: os arcos bem pintados quase escondidos pelas trepadeiras, ‘City of York’, ‘Bobbie James’, ‘Awakening’, as rosas inglesas, ‘Cottage Rose’, ‘Country Lady’, ‘Country Dancer’, e as outras, mais delicadas, ‘Elizabeth Harkness’, ‘Ophelia’, ‘Michèle Meilland’. E num canto, perto de um muro, as flores de ‘Peer Gynt’, que voltam no Outono, ‘Remembrance’, que floresce repetidamente, ‘Remember me’, com o seu amarelo muito suave, e as minhas rosas azuis, que na verdade são lavanda, lilases, violeta pálido, ‘Blue Moon’, ‘Blue Nile’, ‘Blue River’.” (OVSTO, Pereira 35)

E até os rododendros escarlates e as azáleas de *Happy Valley*, um dos extensos vales de Manderley por onde perpassa a jovem Mrs. de Winter, em *Rebecca*, teriam sido afinal, tendo em conta o texto pereiriano, objecto de criação da própria Rebecca:

“Quando passo pela casa, Jasper vem a correr ao meu encontro. Depois segue junto aos meus calcanhares, como antigamente. Continua a ser o meu cão. No fim dos relvados começam os bosques, muito densos, quase impenetráveis. Chegámos ao lugar onde o caminho de terra batida se divide em dois, e ele pára, expectante.

De um lado o caminho para Happy Valley, que segue junto a um ribeiro e ao longo do qual mandei plantar rododendros e azáleas. Max gostava de apanhar pétalas de azáleas e esfregá-las na mão, dizia que tinham o meu cheiro.

Aproximo-me de Jasper e ele abana a cauda. Não quero ir para Happy Valley, a minha alma pede algo mais selvagem, de mais escuro, o caminho estreito onde o sol e a chuva fraca quase não entram, o caminho íngreme entre as árvores que descem directamente para a praia. Aqui não há flores.” (OVSTO, Pereira 36)

E a descrição deste episódio em ‘Happy Valley’ (‘Vale Feliz’) e do próprio espaço, em *O verão selvagem dos teus olhos*, parece condizer com aquela do texto maurieriano original, mudando apenas a personagem que o protagoniza:

“Fomos pelo Vale Feliz até à pequena enseada. As azáleas já secas, as pétalas castanhas e enrugadas em cima do musgo. As campânulas ainda não tinham murchado, formavam um grosso tapete na mata sobranceira ao vale e os fetos novos irrompiam, encaracolados e viçosos. O musgo tinha um cheiro forte, o das campânulas era terroso, acre. Deitei-me me cima das ervas altas junto das campânulas com a mão atrás da cabeça e Jasper ao lado. Olhou para mim a arfar, com ar apatetado, a saliva a pingar-lhe da língua. (...)

- Não é por aí, Jasper – disse-lhe.

Claro que não me ligou nenhuma. Arrancou em deliberada desobediência. – Que chato que ele é – vociferei e lá subi às rochas atrás dele, fingindo a mim mesma que não

queria ir à outra praia. Paciência, que se há-de fazer?, pensei. Afinal o Maxim não está comigo. Não tenho nada a ver com o assunto.”<sup>133</sup> (Maurier 161: 162)

Neste episódio, a vontade destemida de Rebecca no romance pereiriano contrasta com a hesitação da jovem Mrs. de Winter na história maurieriano e esta tem, por sua vez, uma explicação plausível. Na realidade, e apesar das descrições serem muito semelhantes, não estamos na presença do mesmo episódio. Convém lembrar que em *O verão selvagem dos teus olhos* é Rebecca quem narra uma recordação e não a jovem Mrs. de Winter. Assim, no romance pereiriano, aquele que para Rebecca parece ser um regresso, é em *Rebecca* para a jovem Mrs. de Winter a recordação de algo que tinha vivido como novo. ‘Happy Valley’ era um dos locais por onde Rebecca passara quando viva, um vale que descia até ao fatídico chalé que a própria Rebecca mandara construir numa enseada. A jovem Mrs. de Winter estaria na eminência de, na ausência de Maxim, voltar ao chalé de Rebecca, uma espécie de local proibido sobre o qual Max tinha sempre preferido não falar. Em *Rebecca* as descrições do chalé rareiam, mas em *O verão selvagem dos teus olhos* tal não acontece; aliás, e em coerência com a construção das restantes partes de *Manderley*, o chalé teria sido fruto criativo da própria Rebecca. À semelhança do que acontecera com o estúdio de Tom em “A rainha dos infernos”, também na presente obra pereiriana assistimos à remodelação de um espaço e sua transformação em algo de novo. Se na primeira narrativa de *O rosto de Deus* tal espaço tem a ver com a relação entre conhecimento e arte, neste caso o chalé de Rebecca reportar-se-ia não só a essa mesma relação que, de resto, é explícita pelo destaque dado à biblioteca de *Manderley*, mas seria também ali, naquela pequena casa junto ao mar, que a personagem receberia os seus amantes; um lugar lúdico mas, ao mesmo tempo, tragicamente premonitório e que ditaria a sorte e o regresso da própria Rebecca:

“A velha casa de barcos. Há muitos anos tive a ideia de convertê-la num chalé. Os operários trabalharam durante duas ou três semanas. Depois trouxe alguns móveis e

<sup>133</sup> “We went through the Happy Valley to the little cove. The azaleas were finished now, the petals lay brown and crinkled on the moss. The bluebells had not faded yet, they made a solid carpet in the woods above the valley, and the young bracken was shooting up, curling and green. The moss smelt rich and deep, and the bluebells were earthy, bitter. I lay down in the long grass beside the bluebells with my hands behind my head, and Jasper at my side. He looked down at me panting, his face foolish, saliva dripping from his tongue and his heavy jowl. (...)

‘Not that way, Jasper,’ I said.

He cared nothing for me of course. He lopped off, deliberately disobedient. ‘What a nuisance he is,’ I said aloud, and I scrambled up the rocks after him, pretending to myself I did not want to go to the other beach. ‘Oh, well,’ I thought, ‘it can be helped. After all, Maxim is not with me. It’s nothing to do with me.’” (Maurier 169:170)

tapetes e coloquei cortinas na janela. Mandei fazer estantes numa das paredes. Alguma loiça nas prateleiras, alguma roupa num armário. E jarras de flores.

Eu mesma plantei o jardim à volta, flores que resistiam à proximidade do mar, uma sebe de urze não muito alta. Uma cadeira de vime onde me sentava ao entardecer, com um maço de cigarros e um isqueiro no colo, a sonhar com longas viagens.

Às vezes tenho a impressão de que sabemos, intimamente, tudo o que nos vai acontecer. Eu preparei o chalé numa altura em que ainda não podia imaginar as longas noites sozinhas... e no entanto sabia, no fundo de mim mesma já sabia, quando era pequena acreditava que tudo acontecia ao mesmo tempo, e talvez houvesse alguma verdade nisso..." (OVSTO, Pereira 37)

As longas e solitárias noites de Rebecca tinham, afinal, já sido escritas no seu destino e seriam vividas no espaço que ela mesma havia criado:

"A chuva traz consigo a recordação de muitos dias e muitas noites que passei neste quarto, sozinha. Tenho a impressão de que vinham algumas pessoas aqui, homens sobretudo. Mas só me lembro de quando estava sozinha, e a chuva batia violentemente contra as janelas, como se fosse destruir-me de um momento para o outro. Creio que cheguei a odiar a chuva, e o som do mar, e talvez o meu barco a balouçar na água. (OVSTO, Pereira 38)

Deste modo, a solidão que parecia ser um fim teria sido sempre, porém, um início com consequências irremediáveis. E é precisamente neste chalé que Rebecca irá morrer para depois, em *O verão selvagem dos teus olhos*, renascer, como um barco que volta inevitavelmente ao porto de onde partira:

"O antigo cais de pedra cinzenta, a mesma pedra usada na casa de barcos, a bóia verde e azul. Não há nenhum barco. Não me lembro do que aconteceu ao meu.

Eu amava aquele barco, sempre amei barcos com um amor tão forte como o que me ligava aos cães e aos cavalos...

Mas não me lembro do que lhe aconteceu. Talvez numa noite de tempestade as vagas o tenham levado para longe, e se tenha desfeito contra as rochas." (OVSTO, Pereira 37)

Todavia, no romance pereiriano, o paradeiro desconhecido do barco por parte de Rebecca é nada mais do que a prova da sua existência no texto de Daphne du Maurier; esse mesmo barco representa, literalmente, o regresso de Rebecca a Manderley e, de novo, as semelhanças entre os dois textos em questão são notáveis:

"Havia apenas cerca de um metro de água no minúsculo porto. Com aquela profundidade, calculei que um barco flutuaria confortavelmente. A bóia continuava lá. Pintada de branco e verde, no que eu da outra vez não reparara. Talvez as cores não se vissem bem porque estava a chover. Não havia ninguém na praia. Caminhei pelo

cascalho até ao outro lado da enseada e trepei ao pequeno muro de pedra do muro molhe. Jasper sempre a correr à minha frente como se fosse seu hábito. Havia uma argola no muro e uma escada de ferro que ia dar à água. Era ali que amarravam o bote, calculei, e entrava-se pela escada. A bóia estava exactamente do outro lado, a uns nove metros dali. Tinha qualquer coisa escrita. Estiquei o pescoço para conseguir ler. «Je reviens.» Que nome esquisito. Nem parecia nome de barco. Mas talvez fosse um barco francês, um barco de pesca. Os barcos de pesca costumam a ter nomes assim: «Feliz Regresso», «Estou aqui», nomes desses. «Je reviens» - «Eu volto». Sim, achei que era um bom nome para um barco. Só que não o mais acertado para aquele em particular, que não voltou.”<sup>134</sup> (Maurier 162: 163)

Na verdade, o barco de nome “Je Reviens” - usado por Max para colocar o cadáver de Rebecca e para, posteriormente, o afundar de modo a que a morte da sua primeira mulher parecesse um naufrágio – tinha voltado a Manderley, desfeito e com um corpo em decomposição, mas suficientemente inteiro para desencadear na história original de Daphne du Maurier a revelação do verdadeiro fim de Rebecca. E como havíamos já referido na nota de rodapé 30 da presente dissertação, a expressão “Je reviens” é plurissignificativa, visto que é usada por Ana Teresa Pereira como título do primeiro capítulo de *O verão selvagem dos teus olhos*. De facto, e tal como acontece em *Rebecca*, este romance pereiriano inicia também com uma recordação que, por sua vez, é um retorno, o tão esperado regresso de Rebecca a Manderley.

E é na imensidão e na solidão que circundam Manderley que toda a história de *O verão selvagem dos teus olhos* se desenrola. Apenas ali, num só lugar. É em Manderley que Rebecca assiste à chegada daquela que era, na opinião da mesma, uma intrusa, a nova Mrs. de Winter, o mais recente habitante da propriedade; é em Manderley que Rebecca volta a reencontrar aquele rosto antigo pelo qual se havia apaixonado mas de que tinha perdido o rasto e, como tal, o leitor de Ana Teresa Pereira volta a recordar-se da história entre Byrne/ Tom e Ashley em *Se nos encontrarmos de novo*, ouvindo

<sup>134</sup> Na obra em edição original inglesa: “There was only about three foot of water on the tiny harbour. A boat would just float there comfortably I supposed, at dead low water. The buoy was still there. It was painted white and green, I had not noticed that before. Perhaps because it had been raining the colouring was indistinct. There was no one on the beach. I walked across the shingle to the other side of the cove, and climbed the low stone wall of the jetty-arm. Jasper ran on ahead as though it was his custom. There was a ring in the wall and an iron ladder descending to the water. That’s where the dinghy would be tied, I suppose, and one would climb to it from the ladder. The buoy was just opposite, about thirty feet away. There was something written on it. I craned my neck sideways to read the lettering. ‘Je Reviens’. What a funny name. Not like a boat. Perhaps it had been a French boat though, a fishing boat. Fishing boats sometimes had names like that; ‘Happy Return’, ‘I’m Here’, those sort of names. ‘Je Reviens’ – ‘I come back.’ Yes, I suppose it was quite a good name for a boat. Only it had not been right for that particular boat which would never come back again.” (Maurier 171: 172)

palavras semelhantes<sup>135</sup>; e talvez *O verão selvagem dos teus olhos* seja também a história de um reencontro:

“Tinha pensado tantas vezes naquele dia. *E se nos encontrarmos de novo... então poderei sorrir.* Acho que não pedi muito, só queria vê-lo sentado na biblioteca e ajoelhar-me junto às suas pernas como fazia nos primeiros tempos, e ficar assim. Acho que poderia passar a eternidade assim. E eu que vivi até aos vinte e quatro anos sem saber o que era o amor, naqueles dias em Madrid percebi que o amor era ele, aquele rosto antigo, aquela alma antiga, aquelas mãos.” (*OVSTO*, Pereira 47:48)

Na verdade, este reencontro entre Max e Rebecca tinha sido anunciado desde sempre, tal como havia demonstrado aquele primeiro e premonitório encontro entre eles e do qual Max não se recordava:

“E as palavras pareciam ser as únicas necessárias, tudo o mais era só uma história, conheci-o em Madrid, mas na verdade já o conhecia há muito tempo, ele não se lembra mas conhecemo-nos há muito tempo, numa casa que é sem dúvida a mais bela que já vi, mas que precisa de flores, e de bons quadros, e de mapas velhos, e das minhas mãos.

Uma casa que precisa de ti, disse ela baixinho.” (*OVSTO*, Pereira 53:54)

E porque as palavras vão além do objecto que referenciam, o diálogo entre Rebecca e Max parece assemelhar-se àquele entre Max e a sua noiva em *Rebecca*, no qual nos deparamos com a mesma vontade expressa pela personagem protagonista masculina em que a mulher amada conheça o lugar das suas origens:

- (...) Deixe lá, levo-a a Veneza na nossa lua-de-mel e andamos de gôndola de mão dada. Mas não ficamos lá muito tempo, porque quero mostrar-lhe Manderley.

Ele queria mostrar-me Manderley... e de repente percebi que tudo isso ia acontecer; ia ser sua mulher, íamos passear os dois pelo jardim, deambular pelo carreiro do vale até à praia de cascalho. Sabia como ia postar-me nos degraus depois do pequeno-almoço a olhar para o dia, a atirar migalhas aos pássaros, e mais tarde sairia de chapéu de palha e uma grande tesoura para cortar flores para a casa. Sabia agora porque comprara, em criança, aquele postal com a fotografia; foi uma premonição, um vislumbre do futuro.

Ele queria mostrar-me Manderley...”<sup>136</sup> (Maurier 60: 61)

---

<sup>135</sup> Recuperando o diálogo entre Ashley e Byrne em *Se nos encontrarmos de novo*: “E voltam a Londres para vê-lo?/ Sim. Tenho a certeza./ Se nos encontrarmos de novo.../ Como?/ É de Júlio César, não é?/ ‘If we do meet again, why we shall smyle.’” (Pereira 141); Cf. o presente diálogo com as palavras de Rebecca, assinaladas por nós em itálico, na transcrição *supra* de *O verão selvagem dos teus olhos*.

<sup>136</sup> No romance de Daphne du Maurier, em inglês:

A premonição e o desejo da futura Mrs. de Winter em conhecer a solitária Manderley, em *Rebecca*, parecem corresponder àqueles de Rebecca em *O verão selvagem dos teus olhos*:

“E serei dona de Manderley.  
Ele sorriu pela primeira vez.  
Manderley...” (*OVSTO*, Pereira 54)

De facto, parece que estamos perante o mesmo desejo, o mesmo espaço, uma só personagem, um vislumbre semelhante, uma história igual, o que vai ao encontro da intenção de Ana Teresa Pereira ao escrever este seu romance: fazer com que a história da jovem Mrs. de Winter em *Rebecca* pareça uma história já lida/vivida algures, isto é, com *O verão selvagem dos teus olhos* a escritora madeirense dotou magistralmente uma dimensão da qual o romance maurieriano era órfão. É ao redesenhar Manderley, ao revelar intencionalmente o passado de Rebecca pela própria voz da personagem no seu texto, algo que é apenas e levemente rascunhado por outras personagens em *Rebecca*, que Ana Teresa Pereira quase antecipa uma mesma história que, na realidade, a procede. Deste modo, tenta conferir à personagem Mrs. de Winter (a segunda mulher de Max), quer a do seu romance quer aquela do romance de Daphne du Maurier, o estatuto de uma cópia que imita o seu modelo original, a própria Rebecca; e vale a pena, neste momento, repetir as palavras de Rebecca sobre a sua cópia, sobre a jovem Mrs. de Winter que era “(...)uma actriz que entrou no palco sem vestir o traje, sem se maquilhar, que tem medo de não saber as linhas de cor.” (*OVSTO*, Pereira 74):

“Eu estava na galeria quando ela levou a rapariga a ver o retrato de Caroline. E então percebi que tinha um plano. Depois a rapariga voltou sozinha e copiou o modelo no seu caderno de esboços. É estranho, é como se ela copiasse um dos meus vestidos. Três mulheres com vestidos iguais, como numa canção infantil, e a única de nós que tem alguma realidade é Caroline.” (*OVSTO*, Pereira 108: 109)

---

“ (...) Never mind, I'll take you to Venice for our honeymoon and we'll hold hands in the gondola. But we won't stay too long, because I want to show you Manderley.”

He wanted to show me Manderley... And Suddenly I realized that it would all happen; I would be his wife, we would walk in the garden together, we would stroll down that path in the valley to the shingle beach. I knew how I would stand on the steps after breakfast, looking at the day, throwing crumbs to the birds, and later wander out in a shady hat with long scissors in my hand, and cut flowers for the house. I knew now why I had bought that picture post-card as a child. It was a premonition, a blank step into the picture.

He wanted to show me Manderley...” (Maurier 59)

Como se a jovem Mrs. De Winter copiasse um dos seus vestidos... Na realidade, a cena do baile é apenas uma entre tantas outras que Ana Teresa Pereira redesenha em *O verão selvagem dos teus olhos*. E se até a um certo momento da narrativa assistimos a uma narração por parte de Rebecca baseada em analepses, a partir da chegada da jovem Mrs. de Winter a Manderley, o tempo de narração passa a ser concomitante com aquele da história de *Rebecca*, isto é, a autora funchalense transporta a acção e os episódios daquele romance maurieriano e passa-os a relatar pela voz de Rebecca, dando-nos assim uma outra perspectiva dos factos. Neste contexto, os pormenores menos explorados por Daphne du Maurier, ou pelo menos, aqueles que poderiam passar despercebidos ao leitor, são retomados por Ana Teresa Pereira que recria, na perfeição a cena; neste caso, o detalhe do vestido, ou seja, o facto de colocar Rebecca a observar a jovem Mrs. de Winter enquanto esta desenhava o seu vestido de baile - um vestido que tinha sido usado pela própria Rebecca que, por sua vez, também havia copiado do retrato de Caroline - quando no texto original de Maurier a cena nos é descrita do seguinte modo:

“O conjunto já mudara de roupa e instalara-se na galeria. Um dos músicos afinava o violino. Tocou uma escala, em surdina, e depois puxou uma corda. A luz incidia no quadro de Caroline de Winter.

Sim. O vestido tinha sido copiado do meu desenho com toda a exactidão. As mangas tufadas, a faixa e a fita, o chapéu de aba larga e mole que eu levava na mão. E os meus caracóis eram os dela, emolduravam-me o rosto como faziam os seus no quadro. Penso que nunca me sentira tão entusiasmada, tão feliz e tão orgulhosa.”<sup>137</sup> (Maurier 225)

Todavia, o que estará por detrás do propósito de Ana Teresa Pereira ao ter recriado cenas semelhantes àsquelas de *Rebecca*, mas vividas por Rebecca e não pela jovem Mrs. de Winter? E por que razão Caroline de Winter – “Uma tia de Max, que ele não conheceu (Pereira 109) – é “a única de nós [Rebecca e a jovem Mrs. de Winter] é a única personagem que, entre todas, parece ter alguma realidade”? As respostas a estas perguntas estão explícitas na própria *Manderley* e são-nos dada por Rebecca mais adiante:

---

<sup>137</sup> *Idem*: “The band were changed, and in the gallery already. One of the men was tuning his fiddle. He played a scale softly, and then pucked at a string. The light shone on the picture of Caroline de Winter.”

“Yes, the dress had been copied exactly from my sketch of the portrait. The puffed sleeve, the sash and the ribbon, the wide floppy hat I held in my hand. And my curls were her curls, they stood out from my face, as hers did in the picture. I don’t think I have ever felt so excited before, so happy and so proud.” (Maurier 238)

“Ela sai do quarto e, antes de descer, detém-se me frente do retrato de Caroline. Sorri para si mesma, como se verificasse a semelhança.

Lembro-me do que pensei exactamente há um ano: uma Caroline de Winter que voltou do mundo dos mortos. Talvez ela pense o mesmo.

Estamos aqui as três e tenho a impressão de que só Caroline é real, nós somos outra coisa, um ser que ainda não existe e um que se recusa a deixar de existir. E, meu Deus, como a mulher do quadro é mais autêntica, com os seus grandes olhos tranquilos e as mãos pousadas no regaço, sorrindo ao de leve para o pintor, sorrindo ao de leve para nós duas” (*OVSTO*, Pereira 110: 111)

Os excertos acima transcritos, que agora recordamos e que se referem a uma reedição da cena do baile por parte de Ana Teresa Pereira, põem a nu o que está verdadeiramente por detrás das intenções da autora funchalense. E tudo o que foi dito acerca da sua obra deve ser tido em conta na resposta a estas perguntas. *O verão selvagem dos teus olhos* e, em concreto, *Manderley*, são expoentes máximos do pensamento metafísico e epistemológico da escritora. Em *O verão selvagem dos teus olhos*, e exemplificando cronologicamente por ordem de chegada a *Manderley* as mulheres da família ‘de Winter’, pode ser rascunhado o seguinte esquema:

- a) Caroline de Winter, a única que parece ser real ou, pelo menos, a mais autêntica.
- b) Rebecca de Winter, “um ser que se recusa de existir” mas que parece ser menos real do que a tia de Max.
- c) A jovem Mrs. de Winter, recém-chegada a *Manderley*, um ser que ainda não existe e, por isso, a menos real de todas as três mulheres.

Na verdade, a cena do baile e o presente esquema parecem demonstrar o que a romancista madeirense vem defendendo ao longo das suas histórias. Caroline de Winter parece ser o sujeito mais real de todos, porque é aquele que está mais próximo de um tempo primitivo, de uma realidade original, de uma ordem primitiva; em resumo, Caroline é a personagem deste romance que estaria mais perto daquele tão ambicionado por Ana Teresa Pereira “tempo anterior ao pensamento”; Rebecca, por sua vez, seria menos real do que Caroline, porque surge cronologicamente depois na hierarquia da família de Winter, mais distante daquela realidade, uma espécie de cópia de Caroline; por último, a jovem Mrs. de Winter a menos real de todas, pois é a cópia de Rebecca, isto é, uma cópia da cópia: um ser que ainda não existe pois não tinha descido as escadas para a sala do baile nas vestes de Caroline de Winter, ou seja, não tinha

assumido a reencarnação da personagem Mrs. de Winter e daí a sua não existência. E a palavra-chave é em Ana Teresa Pereira, em concreto neste romance, ‘reencarnação’. Rebecca reincarna uma realidade mais próxima daquela original (Caroline) e a jovem Mrs. de Winter, por sua vez, a cópia de Rebecca, reincarnará necessariamente uma realidade mais distante daquela primitiva, como se todas elas representassem uma evolução, ou melhor, a degenerescência de uma só realidade, da ‘realidade em si’. Aliada a esta noção de reencarnação, Ana Teresa Pereira volta a sublinhar que o conhecimento aparentemente novo não é, afinal, uma descoberta mas algo já vivido.

E o exemplo mais significativo desta ideia está na descrição do espaço da narrativa e, sobretudo, no reescrever de diversos episódios em *O verão selvagem dos teus olhos* que marcaram indelevelmente *Rebecca*: muda apenas a personagem que os vive, como se a autora funchalense quisesse dar, sub-repticiamente, a noção de que a jovem Mrs. de Winter em *Rebecca* tivesse seguido os mesmos passos de Rebecca em *O verão selvagem dos teus olhos*, como se a jovem Mrs. de Winter fosse a reencarnação de Rebecca que, por sua vez, havia sido a reencarnação de Caroline; como se a jovem Mrs. de Winter vivesse uma história que não era sua. É por isso que só faz sentido ler *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* se tivermos em conta o texto de Daphne du Maurier, pois do ponto de vista temático-narrativo formam ambos um só texto. Como havíamos referido, e para melhor exemplificar estes pensamentos, Ana Teresa Pereira usou genialmente o texto original, o enredo, as personagens, as descrições do espaço, os episódios narrativos, fazendo-os parecer semelhantes ao ponto do leitor confundir a vida da jovem Mrs. de Winter no romance maurieriano com aquela de Rebecca no romance pereiriano; e daí também que, do ponto de vista estilístico, sejam justificadas as descrições semelhantes entre os dois textos. Não é de plágio, de cópia ou de simples intertextualidade que falamos, mas sim de uma prova evidente de todo o pensamento epistemológico da romancista madeirense que, com *O verão selvagem dos teus olhos*, explica como o conhecimento da condição humana, embora parecendo novo aos olhos de quem o adquire, é algo muito mais primitivo do que se imaginava, é algo já visto. Rebecca já conhecia Manderley mesmo antes de lá entrar fisicamente, tal como acontece com a jovem Mrs. de Winter no texto maurieriano, através de um postal ilustrado. Manderley é apenas uma das muitas reminiscências de Rebecca e antes dela outros seres já haviam conhecido Manderley. Por exemplo, Caroline de Winter. A própria reencarnação de Rebecca demonstra bem esta génese do conhecimento humano, como se o conhecimento fosse uma sucessão contínua de eventos, aparentemente novos,

mas que na verdade já tinham tido uma realização mais próxima daquela original num momento passado.

Contudo, e apesar de ser entendido como algo geneticamente anterior à sua descoberta, o conhecimento surge sempre, em Ana Teresa Pereira, associado à criação. E tal afirmação não tem nada de contraditório. A personagem pereiriana cria, na sua solidão, algo que entende ser novo, pois é só através da criação que descobre quem é; é pela criação que a personagem vislumbra uma ínfima parte do puro conhecimento, da ‘realidade em si’ e torna-se premente assim repetir as palavras de Rebecca: “E depois, quando nos absorvemos mesmo num papel, podemos ter um vislumbre de quem realmente somos.” (*OVSTO*, Pereira 107). E o maior acto criativo de Rebecca em *O verão selvagem dos teus olhos*, e por conseguinte, o de (re)criação Ana Teresa Pereira, é Manderley. Manderley é o objecto de e da criação de Rebecca. Rebecca é a alma de Manderley e esta é a alma de Rebecca:

“Tinha esquecido como eras bonita.

Dizia-lhe o mesmo em Madrid, com a mesma surpresa, quando se encontravam de manhã cedo, quando se separavam por algumas horas. E desta vez tinham passado umas semanas, e ele vi-a na sua casa, quase como uma emanção da casa, uma figura saída das paredes de pedra, do jardim cheio de flores.” (*OVSTO*, Pereira 55)

E fora Rebecca na sua solidão, como vimos, condição essa essencial para a personagem criar, que contruíra Manderley bem antes de aquela ser edificada; a transformação de Manderley por parte de Rebecca, uma mansão numa escala maior da sua velha casa de infância, representa esse tal novo acto de criação e personifica fielmente o pensamento epistemológico da romancista funchalense; o conhecimento que a personagem vê e entende como novo tinha, afinal, sempre existido desde sempre num outro lugar ou até no mesmo, como se tratasse apenas de uma recordação, de uma lembrança de como criar:

“Rebecca amava o Outono, as cores pesadas, o crepúsculo avermelhado, um mundo mais íntimo, na expectativa do Inverno. Há algum tempo que imaginava a mudança das estações em Manderley, e mesmo o seu sonho de viagens estava um pouco adormecido; toda ela se concentrava em Manderley, transformar Manderley com as suas mãos, passar o serão a folhear livros de botânica e acordar de manhã cedo, ao mesmo tempo que os criados, e ir para o jardim. Tinha planos para o jardim, começara a tê-los aos quinze anos, a alameda escura sem flores transformada numa alameda de rododendros, era estranho mas sempre sonhara com aquela alameda, mesmo antes de conhecer Manderley. E azáleas, e ervilhas-de-cheiro.” (*OVSTO*, Pereira 66)

E até o próprio barco, que simbolicamente ditaria o desfecho trágico de Rebecca e o sobretudo o seu regresso, tinha sido também objecto de criação da personagem feminina protagonista:

“E Max prometera-lha um barco. Um barco que ficaria na pequena enseada, junto do cais de pedra. Ela sugerira um nome: Je reviens. Ele repetira-o lentamente, com aprovação. (OVSTO, Pereira 66)

O lugar de Rebecca era em Manderley, ela era o seu espírito, e por isso era ali que ela deveria um dia voltar. Quando Rebecca conhecera Max, não se tratava de ir “viver para Manderley”, mas “voltar para Manderley”, porque a história de Rebecca, o enredo *O verão selvagem dos teus olhos*, é acima de tudo a história de um regresso; e, uma vez mais, vale a pena sublinhar o desejo de Max em Rebecca conhecer Manderley, bem como recordar as palavras da mesma acerca daquele espaço:

“Eu quero ver-te em Manderley. É o lugar onde nasci, sempre me pareceu o lugar mais belo do mundo, mas ao mesmo tempo sentia que faltava alguma coisa.

Eu.

Talvez.

Talvez eu seja o espírito de Manderley.

Sim.

E chegou o momento de voltar.

Voltar a Manderley. Era o que pensava sempre. Não ia viver para Manderley, ia voltar para Manderley.

Então vamos regressar, disse ele. Amanhã mesmo.” (OVSTO, Pereira 67)

Manderley é também o lugar de Max, da família “De Winter, e Rebecca escrevia igualmente De Winter no seu nome e, por isso, o seu regresso teria que acontecer ali. Ela e Manderley eram a mesma coisa. E o regresso de Max, que voltaria a Manderley com uma nova e jovem Mrs. de Winter, também tinha que ser ali, porque ela e Max eram, à semelhança do que acontece em tantas outras narrativas pereirianas, a mesma personagem, uma única personagem, um ser uno; e no que respeita à relação entre espaço e personagem, e do diálogo final que opôs Rebecca à jovem Mrs. de Winter, talvez seja esta a frase mais determinante de toda a história:

“Porque eu [Rebecca de Winter] e Manderley somos a mesma coisa. Quando ele [Max de Winter] voltou para Manderley estava a voltar para mim.” (OVSTO, Pereira 122)

Rebecca era tal como Max, “Um monstro” (*OVSTO*, Pereira 68). E é sobretudo esta característica que delimita, demarca e distingue a Rebecca de Ana Teresa Pereira daquela de Daphne du Maurier. Rebecca é apenas um entre muitos monstros criados pela escritora madeirense, basta para tal pensarmos nas palavras de Rose<sup>138</sup> acerca de Ashley e Byrne em *Se nos encontrarmos de novo*. Max e Rebecca voltam a formar um exemplo típico de uma personagem pereiriana: um ser uno, total, o monstro que foi crescendo, criando, mas que havia sempre existido como tal, estava apenas fragmentado e escondido no interior de Rebecca:

“Foi como se alguma coisa se tivesse fechado dentro de si. E ao mesmo tempo sentiu vontade de rir, passou a mão pelos cabelos que o vento levantava na horizontal e soltou uma gargalhada. O lugar não podia ser mais apropriado. Estavam ali à beira de um precipício, e o mundo estendia-se debaixo deles.” (*OVSTO*, Pereira 68)

E este monstro solitário é espelhado no espaço físico que o rodeia, como se criação e monstruosidade andassem de mãos dadas, como se a personagem, neste caso Rebecca, se entranhasse no espaço que havia criado:

“Eu cheirava a alperce, a tangerina ou a mango, era o perfume dos sabonetes, dos champôs, dos hidratantes, das águas-de-colónia que usava aos vinte anos. Mas depois de viver em Manderley, foi como se entranhasse o cheiro do jardim, o jardim que fiz com as minhas mãos...

O trabalho que as minhas mãos fizeram.” (*OVSTO*, Pereira 70)

Esta relação entre espaço e personagem, elementos que haviam sempre coexistido numa simbiose perfeita, não é revelada por Rebecca a Max, resta incógnita; mas talvez não precisasse de qualquer revelação, pois Max e Rebecca eram uma só personagem, e quando referimos o espaço estamos, na verdade, a falar de solidão e de identidade:

“Não lhe disse que se confundia com Manderley, ao ponto de não se lembrar de quem era dentro das suas paredes. De não distinguir o seu perfume do perfume do jardim. De não saber quando tinha chegado, porque no fundo sempre estivera ali. Ele talvez compreendesse. Pelo menos noutra tempo teria compreendido.” (*OVSTO*, Pereira 104)

---

<sup>138</sup> Cf. transcrições na página 142 da presente dissertação.

Contudo, e porque é de um outro tempo de que Rebecca fala, Manderley mudara com o seu abandono. O chalé outrora habitado por uma Rebecca de carne e osso é agora o reflexo da alma da própria, isto é, uma sombra daquilo que fora:

“O pequeno portão de madeira encontra-se aberto e caído para um lado. O jardim está cheio de ervas daninhas que sufocam as outras plantas. Há muitas urtigas e uma variedade de hera que sobe pelas paredes. Nesta altura do ano devia haver primaveras e anémons, um tapete cor-de-rosa de *armeria maritima*. Ainda é muito cedo para as florzinhas vermelhas de urze, que deixam no ar um leve cheiro adocicado.” (OVSTO, Pereira 37: 38)

e ainda:

“Suponho que esperava encontrar só uma casa de barcos. Não aquele compartimento húmido, as teias de aranha a ligarem barcos os barcos e os livros, a minha secretária, as jarras com flores secas. Um lugar escuro e solitário. Há uma expressão estranha no seu rosto quando sai, com uma corda na mão, e a amarra à coleira de Jasper.”<sup>139</sup> (OVSTO, Pereira 61)

De facto, Rebecca já tinha sido uma sombra no romance original de Daphne du Maurier, e é precisamente esta sombra aí omnipresente que Ana Teresa Pereira recupera, dando em *O verão selvagem dos teus olhos* voz a um fantasma que pairara em Manderley, que havia sempre perseguido Max e a jovem Mrs. de Winter, desde o início da relação amorosa deles; uma vingança e um regresso previsíveis, que tinham sido escritos aquando da morte de Rebecca:

– Que estás a querer dizer-me? – perguntei.

Pôs as mãos em cima das minhas e olhou-me bem nos olhos.

– A Rebecca venceu – disse.

Fitei-o, o coração a bater de uma maneira estranha, as mãos de repente frias debaixo das dele.

– A sombra dela sempre a interpor-se – continuou ele. – A sua maldita sombra a afastar-nos um do outro. Como poderia abraçar-te assim, minha querida, meu amorzinho, com este medo no coração, que isto acontecesse? Lembrava-me dos olhos dela quando olhou para mim antes de morrer. Lembrava-me daquele sorriso

---

<sup>139</sup> Estas transcrições de um espaço em degradação corroboram aquela nossa ideia de que neste romance pereiriano há uma óbvia representação da ‘degenerescência’ da personagem, do ser, do sujeito. Manderley, objecto de criação de sucessivas “de Winter”, que já existira no tempo de Caroline de Winter, foi-se deteriorando com o abandono de Rebecca e agora, na posse da jovem Mrs. de Winter, conhece o desprezo e a destruição. O seu actual estado, bem como a jovem Mrs. De Winter, representam fielmente esta ideia de degenerescência.

lento, traiçoeiro. Já na altura ela sabia que isto ia acontecer. Sabia que ia acabar por vencer.

– Maxim – susurrei –, que estás para aí a dizer, que estás a querer dizer-me?

– O barco dela – respondeu –, encontraram-no. O mergulhador encontrou-o esta tarde.”<sup>140</sup> (Maurier 279)

É deste triunfalismo da vingança, da vitória de Rebecca, que nos dá conta a autora funchalense no seu último romance. O diálogo entre Max e a jovem Mrs. de Winter, acima transcrito, volta a ser reproduzido, mas desta vez, Rebecca ganha voz, e aquele que parecia ser na história de Maurier uma espécie de monólogo, a constatação de uma resignação por parte de Max, torna-se em Ana Teresa Pereira num hipotético diálogo de ódio e morte entre as personagens; e os dois textos voltam de novo a tocar-se, sendo que as semelhanças entre ambos são evidentes :

“Max estava sentado numa cadeira, o queixo apoiado nas mãos. Aproximou-se e pela primeira vez ele sentiu a sua presença. Levantou os olhos, perplexo, parecia mais jovem como na altura em que se tinham conhecido em Madrid, olhava-a da mesma forma, mas não a via.

Tu ganhaste, Rebecca, disse baixinho.

Eu?

Estiveste sempre aqui, como uma sombra negra, tirando-me a única oportunidade de ser feliz.

Há coisas mais importantes.

Quando entraste em Manderley, há muitos anos, foi como se desencadeasses todas as forças do inferno.

Só dentro de ti. As que existiam dentro de ti.

E nunca foste embora.

Tu não querias que eu fosse embora.

E finalmente aconteceu o que planeaste.” (OVSTO, Pereira 126: 127)

“Je reviens” era o nome do barco de Rebecca e este tinha regressado ao único local onde sempre havia existido, Manderley. Ali nasceu e ali havia de morrer, tal como Rebecca. Além disso, e sob um ponto de vista meramente simbólico, este diálogo entre Rebecca e Max ora transcrito teve lugar no chalé de Manderley, na casa de barcos que

---

<sup>140</sup> No original:

“‘What are you trying to tell me?’ I said.

He put his hands over mine and looked into my face. ‘Rebecca has won,’ he said.

I stared at him, my heart beating strangely, my hands suddenly cold beneath his hands.

‘Her shadow between us all the time,’ he said. ‘Her damned shadow keeping us from one another. How could I hold you like this, my darling, my little love, with the fear always in my heart that this would happen? I remembered her eyes as she looked at me before she died. I remembered that slow treacherous smile. She knew this would happen even then. She knew she would win in the end.’

‘Maxim,’ I whispered, ‘what are you saying, what are you trying to tell me?’

‘Her boat,’ he said, ‘they’ve found it. The diver found it this afternoon.’” (Maurier 297: 298)

ela mandara reconstruir, isto é, no local onde ela morrera e ao qual ela volta como se renascesse. Aliás, o espaço esteve sempre ligado à existência solitária da personagem feminina protagonista. E, em *O verão selvagem dos teus olhos*, o argumento Manderley volta a ser tocado mesmo na hora da morte de Rebecca, no último diálogo entre ela e Max, as últimas palavras que precedem a sua morte. Rebecca tinha chegado a Manderley com a intenção de criar algo de novo, com as suas próprias mãos, mas agora parecia que a criação estava a chegar ao fim – “Uma jarra de flores que começavam a murchar.” (*OVSTO*, Pereira 116) -, e chegara concomitantemente a hora de Rebecca se retirar:

“(…) Uma jarra de flores que começavam a murchar. Ela olhou também, aqueles objectos que a comoviam, os móveis que escolhera, as cortinas que fizera. Eu, Salomão, filho de David, rei de Israel, eu fiz tanques.

Eu cumpri o meu trato, disse baixinho.

Não gostas mais de Manderley como é agora?

Acho que sim.

As alamedas de rododendros e azáleas, o roseiral, Happy Valley, as rosas do Outono na biblioteca. Eu, Salomão, filho de David, eu fiz tanques.

Não podemos continuar assim, disse Max.” (*OVSTO*, Pereira 116)

De facto, no romance de Daphne du Maurier, a criação de Manderley deve-se também inteiramente a Rebecca; tudo na casa, no jardim, nos vales, no chalé, tem a ver com Rebecca, tudo é objecto de criação das suas mãos e é Max quem confessa à jovem Mrs. de Winter que Rebecca e Manderley são uma só entidade; e já então Manderley tinha feito parte de um trato entre Max e Rebecca, um pacto entre “Cristo e Lúcifer à beira de um precipício” (*OVSTO*, Pereira 68):

“– (...) Ah, sim eu cumpri a minha parte do acordo. Nunca a desmascarei. O seu imenso bom gosto fez de Manderley o que ela é hoje. Os jardins, as plantas, até as azáleas do Vale Feliz; julgas que existiam quando o meu pai era vivo? Meu Deus, a casa estava uma desgraça; linda, sim, selvagem e solitária com uma beleza muito própria, sim, mas a chamar por cuidados e o dinheiro que ele nunca aqui, que eu nunca teria pensado em gastar – se não fosse a Rebecca. Metade das coisas que tu aqui vês não existiam, de origem. A sala como ela está agora, a saleta – tudo isso é obra da Rebecca. As cadeiras que o Frith mostra tão orgulhosamente aos visitantes no dia aberto ao público e aquele painel de tapeçaria – da Rebecca, também. Ah, é certo que algumas coisas já existiam, estavam para aí guardadas – o meu pai não percebia nada de móveis ou quadros – mas a maior parte foi comprada pela Rebecca. A beleza de Manderley que

hoje vês, a Manderley de que as pessoas falam, que fotografam e pintam, tudo isso se deve a ela, à Rebecca.”<sup>141</sup> (Maurier 289)

E em *O verão selvagem dos teus olhos*, a existência de Manderley representa, na realidade, a existência solitária de Rebecca. Manderley, tal como Rebecca, havia existido desde sempre – “Ela sabia porquê. Pertencia a Manderley, desde sempre. Não havia fuga possível.” (*OVSTO*, Pereira 103) – mas fora a profunda solidão da sua proprietária que fizera dela o espaço que era. Manderley e Rebecca tinham crescido juntas, como se fossem dois seres gémeos:

“Aos poucos Manderley tornou-se mesmo a sua casa, os cães segiam-na por todo lado; a casa de barcos era agora um pequeno chalé e havia um barco amarrado à frente, um barco verde e branco, *Je reviens*.

Ela era a esposa perfeita, a dona de casa perfeita. As refeições tinha melhorado consideravelmente, os pratos complicados em que ela quase não tocava, comia pouco, e gostava de coisas simples. Mas aquele era o seu papel, era a sua parte no trato, e não queria que ele tivesse razões de queixa.” (*OVSTO*, Pereira 89)

E se Max havia cumprido parte do seu trato, Rebecca também havia representado o seu papel, naquele que havia sido sempre um casamento de fachada. Contudo, o papel de Rebecca estava a chegar ao fim. Manderley perdera o encanto, a solidão de Rebecca agudizara-se, “(...) a solidão acumulada durante quase cinco anos tornou-se insuportável (...) (*OVSTO*, Pereira 101)”, e a sua existência deixara de fazer sentido, tal como o próprio espaço: “Pensou que era a última vez que via [Rebecca de Winter] Manderley, e isso não lhe importava nem um pouco, ia embora para sempre.” (*OVSTO*, Pereira 102).

E talvez fosse importante voltarmos a um texto já tinha sido citado em *Se nos encontrarmos de novo* e que é neste romance retomado por Ana Teresa Pereira, ao poema de Robert Louis Stevenson - “My house, I say” - pois o destino de Rebecca, a morte dela, estava aí escrito. O poema de Stevenson era uma lição para Rebecca; este

---

<sup>141</sup> *Idem*: “ ‘Oh, I kept to my side of the bargain all right. I never gave her away. Her blasted taste made Manderley the thing it is today. The gardens, the shrubs, even the azaleas in the Happy Valley; do you think they existed when my father was alive? God, the place was a wilderness; lovely, yes, wild and lonely with a beauty of its own, yes, but crying out for skill and care and the money that he would never give to it, that I would not have thought of giving to it – but for Rebecca. Half the stuff you see here in the rooms was never here originally. The drawing room as it is today, the morning-room – that’s all Rebecca. Those chairs that Frith points out so proudly to the visitors on the public day, and that panel of tapestry – Rebecca again. Oh, some of the things were here admittedly, stored away in the back rooms – my father knew nothing about furniture or pictures – but the majority was bought by Rebecca. The beauty of Manderley that you see today, the Manderley that people talk about and photograph and paint, it’s all due to her, to Rebecca.’” (Maurier 307)

ensinava que a criação não podia ser maior do que o criador, que tudo lhe pertencia mas que tudo igualmente não podia ser seu, só que agora era demasiado tarde para compreender esses versos:

“O rapaz da biblioteca, com o cão deitado aos seus pés. O rapaz que tinha sublinhado um poema de Stevenson, our house, they say; and mine, the cat declares and spreads his golden fleece upon the chairs... Acho que o poema era um aviso, não devemos amar os tijolos, os muros e as flores... Mas nenhum de nós lhe prestou atenção, e agora é demasiado tarde.” (*OVSTO*, Pereira 95)

A solidão de Rebecca criou Manderley tal como ela era, um espaço que tinha existido desde sempre, dos primórdios da humanidade, mas a função de Rebecca era apenas de passar por ali, sendo que Manderley continuaria a existir para sempre, ocupada ou não por Rebecca; era disso de que nos fala o poema de Stevenson:

“My house, I say.

Agora, partilho a minha casa com uma estranha. A biblioteca imóvel no tempo, a sala de estar com rododendros na jarras, a mesa debaixo do castanheiro, os caminhos do jardim. O meu cão. Era isso o que o poema queria dizer, não possuímos nada, limitamo-nos a passar.” (*OVSTO*, Pereira 96)

“A biblioteca imóvel no tempo” representa a ideia de que há uma outra realidade, antiga, indestrutível, verdadeira, à qual a personagem ambiciona atingir. Essa materializa-se precisamente no espaço “biblioteca”, o local por excelência do conhecimento e onde a personagem procura o desvelamento da sua identidade. Por outro lado, associado a essa imobilidade e intemporalidade do espaço surge a personagem, também ela intemporal, imortal; daí que Rebecca, consciente que o seu destino final era a morte, não se mostre preocupada com este facto, pois a natureza de Manderley tanto era dócil como selvagem (à semelhança da sua), isto é, Manderley representa uma realidade superior e totalizante, que abarca todos os opostos, e assegura igualmente o conhecimento de que há vida para além da morte. Por isso, Rebecca, apesar de os seu papel estar a chegar ao fim, não tem medo de morrer:

“Mas não suportava a ideia de passar a noite no seu quarto. A ala oeste de onde se ouvia o mar. Havia noites em que preferia o cheiro das rosas, o lado doce do jardim. Mas ela não era feita dessa maneira, não eram rosas mas rododendros, não era um jardim doce mas o mar agitado.

E afinal tudo é a mesma coisa, pensou Rebecca, eu sempre gostei de rosas e da tranquilidade da biblioteca, e talvez no fundo de mim mesma só desejasse ser amada, e ter filhos, no princípio nós queríamos ter filhos.

Talvez, pensou com um arrepio, me tenha enganado no papel.” (*OVSTO*, Pereira 113: 114)

Não querendo desviarmo-nos do propósito da nossa presente análise, da relação entre o tema solidão e o espaço da narrativa, o excerto acima transcrito merece uma nota de reparo. E essa tem a ver, em concreto, com a identidade da personagem Rebecca, quer no romance homónimo, quer naquele pereiriano. Havíamos dito que *Rebecca* fora sempre interpretado pejorativamente como uma história romântica e gótica de Daphne du Maurier e ainda que a personagem Rebecca de *O verão selvagem dos teus olhos* apesar de ter tido a sua génese naquela com o mesmo nome do romance maurieriano, e até mesmo a ela se assemelhar, continha “muito” de Ana Teresa Pereira. E este excerto prova-o. A gravidez, algo que pertence ao mundo convencional, nunca fez parte das necessidades ou dos planos da personagem feminina, basta recuarmos até às palavras de Rita em *Matar a imagem* para percebermos isso, e quando alguma gravidez é representada assume feições de monstruosidade como, por exemplo, em “A rainha dos infernos.” Todavia, o romantismo inicial da personagem Rebecca de Daphne du Maurier tinha de ser respeitado por Ana Teresa Pereira; daí que a autora funchalense, respeitando sempre esse tal romantismo e o desejo maternal de Rebecca, não se tenha, ao mesmo tempo inibido de os comentar ironicamente com “Talvez, pensou com um arrepio, me tenha enganado no papel.” (Pereira 114). Uma vez mais, Ana Teresa Pereira manteve-se fiel à identidade da sua personagem feminina, conseguindo-o sem extrapolar o texto que serviu de base ao seu *O verão selvagem dos teus olhos*.

E Ana Teresa Pereira mostrou-se, neste último romance, fiel às suas influências literárias, em concreto, a *Rebecca* de Daphne du Maurier; uma fieldade que ultrapassa a mera descrição de um espaço narrativo em comum e que, no romance pereiriano, deve ser entendida num plano simbólico. É em *Manderley* que Rebecca nasce, mas é também ali que ela morre, como se vida e morte fizessem parte de uma mesma realidade. Por isso, e sob o ponto de vista metafórico, no decorrer da cena em que Rebecca morre há que ter em conta dois aspectos: em primeiro lugar, as semelhanças descritivas entre esta cena e aquela respectiva em *Rebecca*; e, por último, devemos interrogarmo-nos sobre o que poderá representar essa mesma cena, o que poderá significar o sarcástico riso de Rebecca que ainda hoje ecoa nos ouvidos do leitor:

O relato de Max em *Rebecca*:

“ ‘Virou-se então para mim, a sorrir, uma mão no bolso, a outra a pegar no cigarro. Quando a matei, ainda sorria. Disparei para o peito. A bala atravessou-a. Não caiu logo. Ficou a olhar para mim com aquele sorriso trocista na cara, os olhos arregalados...’<sup>142</sup> (Maurier 294)

e em *O verão selvagem dos teus olhos*, com o fantasma de Rebecca que revive a cena sentindo o relato de Max:

“Ela continuava a rir quando disparei o revólver.

*O tiro atingiu-a no coração.*

Rebecca fechou os olhos por instantes. Quase se perdeu num espaço íntimo, sem qualquer ligação com o mundo exterior..

*O tiro atingiu-a no coração.”* (Pereira 128)

Se em ambas as narrativas o sorriso de Rebecca tem uma explicação simples, pois denuncia conscientemente a vingança que Rebecca havia apenas cometido com a sua morte, uma espécie de suicídio assistido, por outro lado, a morte de Rebecca no romance pereiriano tem outras implicações. Morrendo, Rebecca acabara de perder a sua ligação com o mundo exterior, representada ainda pelo esquecimento do seu nome; e essa morte significa, na verdade, o regresso de Rebecca a um estado original. As enigmáticas palavras com as quais o livro encerra – “Finalmente, começou a chover.” (*OVSTO*, Pereira 129) – selam esse regresso e encontram precisamente justificação ainda no relato de Max, no romance original maurieriano:

“De repente, o barco tombou e com isso o mastro partiu-se em dois, mesmo a meio. A bóia e os remos flutuavam ao longe. Já não se via barco nenhum. Lembro-me de ter ficado a olhar para o sítio onde ele estivera. Depois remei, de volta para a enseada. Começou a chover.”<sup>143</sup> (Maurier 296)

---

<sup>142</sup> “ ‘She turned round and faced me, smiling, one hand in her pocket, the other holding the cigarette. When I killed her she was smiling still. I fired at her heart. The bullet passed right through. She did not fall at once. She stood there, looking at me, that slow smile on her face, her eyes wide open...’” (Maurier 313)

<sup>143</sup> Em inglês: “ ‘(...) Suddenly she heeled right over and as she went the mast broke in two, split right down the centre. The lifebuoy and the sweeps floated away from me on the water. The boat was not there any more. I remember staring at the place where she had been. Then I pulled back to the cove. It started raining.’” (Maurier 315)

A Rebecca de Ana Teresa Pereira abandonara assim o mundo dito real e voltara finalmente ao seu estado primordial, e com este seu abandono Manderley voltaria também ao seu estado selvagem de antes, tornava a pertencer ao mundo dos vivos, ao caos:

“O jardim era um caos de dentes de leão, hera e urtigas. A sebe de urze estava maltratada pelo vento do mar. O pequeno portão de madeira que em tempos fora branco, desprendera-se e caíra para um lado.” (Pereira 128)

Na realidade, o desfecho de *O verão selvagem dos teus olhos* parece ser bem diferente daquele de Rebecca, e talvez tivesse sido o amor por uma imagem, por um espaço fascinante que tivesse levado a escritora madeirense a poupar Manderley àquele que é um dos mais inquietantes incêndios da história da literatura. Manderley parecia regressar a um tempo antigo e com ela Rebecca voltara dentro de si, ao que sempre fora e que havia sido determinante para a construção daquele espaço; Rebecca voltava a ser só - condição essencial para existir e criar -, à interminável solidão que acompanhava desde sempre e acompanhará para sempre todas as personagens de Ana Teresa Pereira:

“Ela afastou-se do chalé e caminhou em direcção à praia. Imobilizou-se em frente do mar.

Um azul escuro, agitado por monstros invisíveis. O nevoeiro afastava-se, deixando o ar muito frio, quase gelado.

Sentia-se sozinha. Como nunca se sentira antes. Mesmo nas noites de chuva da cabana, ou nas noites que passara na biblioteca, velando as brasas na lareira e o sono dos cães.” (*OVSTO*, Pereira 128)

## CONCLUSÃO

Na conclusão da sua dissertação de mestrado Anabela Sardo referia que “As imagens, em Ana Teresa Pereira, querem fazer emergir a consciência de um nível profundo do inconsciente. Por esse motivo, as palavras dos seus textos são como o tactear de anseia por dispensar palavras.” (Sardo 160) e tal definição nunca nos pareceu tão apropriada neste momento, precisamente porque começámos esta dissertação de doutoramento a falar de imagens no contexto narrativo pereiriano. E foi percorrendo as diversas e obsessivas imagens - literárias, cinematográficas, pictóricas - que sobressaem das histórias da romancista portuguesa, que debatemos vários aspectos do seu singular universo literário. Elas foram o nosso ponto de partida para discorreremos temática e narrativamente acerca deste seu universo, bem como para descortinar, de igual modo, o pensamento epistemológico e ontológico que está por detrás destas imagens.

Por isso, com o intuito de perceber melhor qual seria a intenção da autora subjacente a estas imagens, e até para ter uma visão de conjunto da sua obra, demos especial relevância, no primeiro capítulo, ao que foi dito acerca da obra de Ana Teresa Pereira, sendo que seleccionámos, rigorosamente, apenas o que julgávamos ser essencial para a nossa dissertação e compreensão dos textos em questão. Dialogámos, debatemos, discordámos e concordámos com a crítica e esses foram os passos iniciais para fundamentar uma leitura dos textos pereirianos numa perspectiva diferente. Recorremos a essa mesma crítica sempre que nos foi necessário no decorrer da escrita desta tese.

No segundo capítulo, e após termos seleccionado um ‘corpus’ de análise no contexto narrativo pereiriano, percorremos tematicamente a obra da escritora funchalense. Reflectimos sobre dois grandes temas na sua obra, aqueles que são, do nosso ponto de vista, indispensáveis para perceber a complexidade do pensamento de Ana Teresa Pereira: o tema da identidade e o da solidão. E vimos que estes temas estavam inteiramente relacionados com as personagens das suas histórias, e ainda interligados de uma forma recíproca e mútua. Contudo, esse percurso temático foi

acompanhado pela análise de duas categorias narrativas essenciais, que dominam e regem invariavelmente a leitura dos seus textos e que constituem, de resto, dois importantes mecanismos estilísticos na construção narrativa: o espaço e a narração, em concreto, a perspectiva narrativa.

E foi precisamente pela análise da perspectiva narrativa e do espaço nas narrativas pereirianas que entrámos por um outro universo artístico, aquele que segundo nós é subjacente ao de Ana Teresa Pereira, influenciando irremediavelmente a construção narrativa da autora. Seleccionámos um outro ‘corpus’ de análise e comparámo-lo com o nosso ‘corpus’ de análise inicial, que era constituído por quatro livros. Todavia, para termos também uma melhor e alargada perspectiva do universo narrativo pereiriano, recorreremos ainda a outros textos e materiais que, num segundo momento, complementou o nosso estudo.

O nosso objectivo com tal análise comparativa não era de provar que havia qualquer tipo de plágio ou uso de uma simples intertextualidade por parte da romancista madeirense; bem pelo contrário, pretendíamos demonstrar que havia imagens, palavras e descrições obsessivas que influenciaram irremediavelmente o universo narrativo pereiriano. E essa influência representa um diálogo que a autora ainda hoje mantém com quem a própria define serem os seus “mestres”. Esse diálogo só pode ser entendido se tivermos em conta todo o seu pensamento epistemológico e é, sem dúvida, coerente com este. O conhecimento faz-se com outro conhecimento e nada parece vir a lume ao acaso ou acidentalmente.

Na verdade, em Ana Teresa Pereira o conhecimento parece estar literalmente escondido nas partes mais obscuras e intrigantes da realidade, em detrimento daquelas mais visíveis. É dessa oposição entre o mundo dito real, ou aquele que apelidámos de mundo convencional, e o mundo invisível que demos conta aos leitores e fundamentámos a nossa teoria, precisamente, através do desvelamento desse mundo invisível. E é também por isso que quando lemos a sua obra, mais do que falar numa “realidade”, faz sentido referirmo-nos a “outras realidades”.

A solitária personagem pereiriana sonha, cria, destrói e tudo parece vir de uma realidade dentro dela mesma. É na alma da personagem que se encontra todo o conhecimento do mundo, bem como a sua matriz identitária; daí que estejam, desde logo, justificadas todas as leituras simbólicas e críticas à obra pereiriana até então feitas. Por outro lado, foi nossa preocupação lermos os seus textos de um outro ponto de vista, aquele que ultrapassa a mera esfera de uma leitura inteiramente psicológica do

subconsciente da personagem. Estávamos certos de que o caminho a percorrer era extenso e podia não ter fim, mas o facto de estarmos na presença de imagens e personagens obsessivas que passam de livro para livro ajudou-nos neste exercício.

E, uma vez mais, 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. A origem da personagem está nesse mundo primordial, nessa primeira realidade que, por simples e curtos vislumbres, a personagem apreende como monstruosa. A própria personagem define-se como “monstro” e a sua real identidade é essa.

Num primeiro momento, e nos dois ciclos iniciais da sua obra, vimos que essa monstruosidade era uma construção da própria personagem, mas depois verificámos que no último ciclo literário a personagem pereiriana já nascia como um monstro, era uma condição inata. De qualquer maneira, e apesar de aparentemente opostas, estas duas formas de interpretar a monstruosidade da personagem é ancorada num mesmo ponto de vista: a monstruosidade foi justificada no universo artístico subjacente àquele pereiriano.

Mergulhada numa solidão imensa e num torpor infinito, a personagem pereiriana pretende buscar nas suas profundezas, dentro de si mesma, a razão para a sua existência. E a sua existência, meramente possível apenas no contexto ficcional, pressupõe a existência de outras ficções, de irrealidades. É exactamente nesta(s) irrealidade(s) que Ana Teresa Pereira se mostra interessada, pois considera-a ser mais real do que a dita realidade, como se a irrealidade, a ficção, se sobrepusessem aos interesses do mundo convencional. Todo o conhecimento do mundo tem origem nessa irrealidade e é ali que igualmente todo o universo literário pereiriano alimenta e baseia a sua existência. O meio como conhecemos o mundo deve-se à forma como o lemos e o conhecimento pode ser sempre mesmo, ainda que entrevisto em diversas partes ou diferentes momentos. Esta ideia foi experienciada pelos leitores desta dissertação pois, e devido também ao facto de basearmo-nos num ‘corpus’ de análise bem demarcado, não nos inibimos por diversos momentos de usar as mesmas citações, as mesmas transcrições, as mesmas palavras para ilustrarmos aspectos distintos do universo narrativo da autora, de um único objecto de conhecimento.

E a nossa leitura da obra de Ana Teresa Pereira encontra justificação precisamente aí, nessa irrealidade que parece ultrapassar a própria realidade, no universo artístico que é subterrâneo àquele da autora, pois a personagem pereiriana é exclusivamente feita de livros, de filmes, de quadros, tal como Rita de *Matar a imagem* e cujas palavras agora recordamos:

“ ‘Tu só pensas em livros’, disse para si mesma, ‘que raio de realidade feita de livros...’

Riu baixinho. Era a sua realidade. A sua. Gostava de estar ali. Era um mundo mais quente e mais profundo do que o outro onde caminhava. E bem menos banal.”  
(*MI*, Pereira 22)

Contudo, essa irrealidade representa para a personagem a entrada no desconhecido, nas trevas, ou parafraseando a imagem de Rui Magalhães, no seu próprio labirinto do medo. Esse mundo é tão escuro e tenebroso como a própria personagem, como o espaço que a rodeia, tão difícil de entrever para nós que temos uma perspectiva de alcance limitada, um mundo de sombras no qual a personagem pereiriana se esconde e talvez estejamos a falar de uma só e mesma coisa, a personagem em si.

E foi esta ideia de um mundo sombrio, constituído por espectros e fantasmas, e por onde a personagem pereiriana tem de atravessar para atingir e desvelar o conhecimento da sua identidade, o âmago da verdadeira realidade, que tentámos ilustrar com o epíteto e imagem desta dissertação de doutoramento: “Além-sombras: Ana Teresa Pereira”. Aquela que poderia ser considerada uma explícita imagem platónica é, afinal, muito mais do que isso; quer para nós leitores, quer para a personagem pereiriana, o conhecimento está metaforicamente para além das luzes, talvez no mundo das sombras se possa entrever algo, mas está também para além delas. Por isso, esta tese deve ser motivo de discussão e reflexão, sendo que constitui igualmente um meio para melhor atravessarmos o sombrio mundo de Ana Teresa Pereira. O que por nós foi dito não deverá ser um ponto de chegada, mas pelo contrário, um ponto de partida, pois mesmo que o conhecimento seja entendido como algo já entrevisto, possuímos apenas uma ínfima parte da sua total visão.

Assim, e porque de igual modo essa procura pelo conhecimento avizinha-se como uma viagem interminável ao mundo que nos rodeia, em concreto, ao mundo dos livros, devemos situar-nos no mesmo lugar das personagens pereirianas, tentar ver o mundo por dentro das coisas e das palavras. Nessa viagem continuarão certamente a

reinar amáveis sombras que, de forma concomitante, ofuscam e revelam uma realidade infinitamente superior.

Sob um ponto de vista metodológico, pareceu-nos apropriado terminar esta tese de mesma forma que tínhamos iniciado e que ilustra, de forma sintética, o que até então foi dito. Concluímos repetindo então as palavras da própria autora funchalense que, com elas, reclama um espaço singular para o seu mundo irreal e, ao mesmo tempo, adverte o leitor para uma viagem sombria no conhecimento e da qual poderá não ter regresso, pois tal implicaria um irremediável retorno ao mundo em que as palavras e os seres deixam de fazer sentido:

“A luz da mesa-de-cabeceira estava acesa e a sua própria sombra devia recortar-se com nitidez.

David riu baixinho.

As sombras não ficaram imóveis por muito tempo, como nas outras noites. Lentas, fantasmagóricas, avançaram para a casa...” (*MI*, Pereira 170)

## BIBLIOGRAFIA

### Livros de Ana Teresa Pereira

- Matar a imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- As personagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- A casa dos penhascos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- A casa da areia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- A casa dos pássaros*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- A casa das sombras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- A casa do nevoeiro*. Lisboa: Editorial, 1992.
- A última história*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- A cidade fantasma*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- Num lugar solitário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- Fairy Tales*. Lisboa: Black Son Editores, 1996.
- A noite mais escura da alma*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- A coisa que eu sou*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.
- As rosas mortas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998.
- O rosto de Deus*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999.
- Se eu morrer antes de acordar*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- Até que a morte nos separe*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- O vale dos malditos*. Lisboa: Black Son Editores, 2000.
- A dança dos fantasmas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.
- A linguagem dos pássaros*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.
- O ponto de vista dos demónios*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- Intimações de morte*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2002.
- Contos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2003.
- Se nos encontrarmos de novo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2004.

- O sentido da neve*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.
- O mar de gelo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.
- Histórias policiais*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.
- A neve*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.
- Quando atravessares o rio*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007.
- O fim de Lizzie*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008.
- O verão selvagem dos teus olhos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008.
- As duas casas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.
- O fim de Lizzie e outras histórias*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.

### **Outros textos e artigos de Ana Teresa Pereira:**

- “A água e o fogo.” (A quatro mãos<sup>144</sup>) *Público* (Mil folhas) 2 Dez. 2000: 5.
- “O tempo dos fantasmas.” *Público* (recensão sobre o romance *O tempo dos anjos* de Iris Murdoch, Lisboa: Publicações Europa-América, 2000) 23 Dez. 2000: 12-13.
- “O anjo caído.” (A quatro mãos), *Público* 30 Dez. 2000: 8.
- “Mar de sargaços.” (A quatro mãos) *Público* 27 Jan. 2001: 5.
- “Nostalgia.” (A quatro mãos) *Público* 24 Fev. 2001: 5.
- “O menino e o boomerang.” (A quatro mãos) *Público* 24 Mar. 2001: 5.
- “Dança nas trevas.” (A quatro mãos) *Público* 21 Abr. 2001: 5.
- “Pequeno-almoço com diamantes.” (A quatro mãos) *Público* 19 Maio 2001: 5.
- “O ponto de vista dos demónios.” (A quatro mãos) *Público* 16 Jun. 2001: 5.
- “O medo do escuro.” (A quatro mãos) *Público* 14 de Jul. 2001: 5.
- “O amor.” (A quatro mãos) *Público* 1 Set. 2001: 5.
- “Os quasares.” (A quatro mãos) *Público* 29 Set. 2001: 5.
- “A dança dos fantasmas.” (pré-publicação) *Público* 6 Out. 2001: 8.
- “O silêncio.” (A quatro mãos) *Público* 3 Nov. 2001: 5.
- “I Desired Dragons.” (A quatro mãos) *Público* 1 Dez. 2001: 5.

---

<sup>144</sup> **Nota bibliográfica:** no período de 2000 a 2004, Ana Teresa Pereira assinou com João Barrento, José Tolentino Mendonça e Helder Macedo uma coluna no jornal *Público*, no suplemento Mil folhas, intitulada *A quatro mãos*. As crónicas aí escritas estão reunidas nos livros *O ponto de vista dos demónios* e *O sentido da neve*, publicados em 2002 e 2005 respectivamente. Estas crónicas, bem como outros textos da e acerca da autora podem ainda ser consultados no blogue *O rosto de Deus* de Nuno Cruz, no endereço electrónico [www.anateresapereira.wordpress.com](http://www.anateresapereira.wordpress.com).

- “Mil raios e coriscos.” (A quatro mãos) *Público* 29 Dez. 2001: 5.
- “My Lady”. (A quatro mãos) *Público* 26 Jan. 2002: 5.
- “O tigre.” (A quatro mãos) *Público* 9 Fev. 2002: 5.
- “Porque só eu vou morrer” (A quatro mãos) *Público* 9 Mar. 2002: 4.
- “O primeiro amor.” (A quatro mãos) *Público* 6 Abr. 2002: 5.
- “O sonho de Caliban” (A quatro mãos) *Público* 4 Maio 2002: 5.
- “Recorda-me ao morrer” (A quatro mãos) *Público* 1 Jun. 2002: 5.
- “És a terra e a morte.” (A quatro mãos) *Público* 29 Jun. 2002: p. 5.
- “As montanhas e os rios” (A quatro mãos) *Público* 27 Jul. 2002: 5.
- “Outono.” (A quatro mãos) *Público* 28 Set. 2002: 5.
- “O castelo em ruínas.” (A quatro mãos) *Público* 26 Out. 2002: 6.
- “De que cor são os meus olhos.” (A quatro mãos) *Público* 30 Nov. 2002: 5.
- “Se nos encontrarmos de novo.” (A quatro mãos) *Público* 21 Dez. 2002: 5.
- “A dança.” (A quatro mãos) *Público* 25 Jan. 2003: 5.
- “Você, você.” (A quatro mãos) *Público* 22 Fev. 2003: 6.
- “O que viram os meus olhos.” (A quatro mãos) *Público* 22 Mar. 2003: 5.
- “Just a Perfect Day.” (A quatro mãos) *Público* 19 Abr. 2003: p. 4.
- “Os fantasmas.” (A quatro mãos) *Público* 17 Maio 2003: 5.
- “A regra do jogo.” (A quatro mãos) *Público* 14 Jun. 2003: 5.
- “A sombra do passado.” (A quatro mãos) *Público* 12 Jul. 2003: 8.
- “Titian Blue.” (A quatro mãos) *Público* 13 Set. 2003: 5.
- “O sentido da neve.” (A quatro mãos) *Público* 18 Out. 2003: 5.
- “The Art of Fiction.” (A quatro mãos) *Público* 15 Nov. 2003: 5.
- “Novembro em Paris.” (A quatro mãos) *Público* 13 Dez. 2003: 7.
- “O desejo.” (A quatro mãos) *Público* 10 Jan. 2004: 5.
- “A noite dá-me um nome.” (recensão do livro *A volta no parafuso* de Henry James. trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d’Água, 2003) *Público* 31 Jan. 2004: 7.
- “Nossa Senhora da Árvore Seca.” (A quatro mãos) *Público* 7 Fev. 2004: 5.
- “Os homens, os animais e os anjos.” (recensão do livro *O bairro judaico* de Mário Rui de Oliveira) *Público* 6 Mar. 2004: 13.
- “O santuário dos pensamentos.” (A quatro mãos) *Público* 6 Mar. 2004: 5.
- “Os lilases.” (última crónica de Ana Teresa Pereira na coluna *A quatro mãos* que encerrara a 24 de Abril de 2004) *Público* 10 Abr. 2004: 6.

- “O mundo sem fim das tuas noites.” *Telhados de vidro*. Maio 2005 (nº4): 95-101.
- “O que alguns chamam vida.” *Público* 4 Jun. 2005: 9.
- “O monstro de olhos verdes.” (Recensão do livro *O mar, o mar* de Iris Murdoch, trad. José Miguel Silva. Lisboa: Relógio d’Água, 2005) *Público* 23 Jul. 2005: 8.
- “O fim de Lizzie” I parte. *Expresso* (revista Actual nº1819) 8 Set. 2007: 18-20
- “O fim de Lizzie” II parte. *Expresso* (revista Actual nº1820) 15 Set. 2007:16-19.
- “A rua sem nome.” *Telhados de vidro*. Maio 2008 (nº10): 71-75.
- “Prefácio de *Que o diabo leve a mosca azul*” de John Franklin Bardin. Lisboa: Relógio d’Água Editores, Junho 2009: 7-10.
- “O quarto vermelho.” *Islenha*, Julho/Dezembro 2009 (nº45): 101-108.

#### **Bibliografia sobre Ana Teresa Pereira:**

- “Ana Teresa Pereira. A última história.” *O independente* 16 Ago. 1991.
- “As rosas mortas.” *O independente* 18 Ago. 1998.
- Barbas, Helena. “Caminhar sobre as águas.” *Expresso* (revista Cartaz nº 1534) 23 Mar. 2002: 44.
- . “Uma biografia literária.” *Expresso* (revista Cartaz nº1346) 14 Ago. 1998: 23.
- . “A ordem do caos.” *Expresso* (revista Cartaz nº1346) 14 Ago. 1998: 22.
- . “Anjos mais ou menos caídos, dois livros de Ana Teresa Pereira com sombras de Iris Murdoch.” *Expresso* (revista Cartaz nº1588) 3 Abr. 2003: 48.
- . “As lágrimas das coisas.” *Expresso* (revista Actual nº 1681) 15 Jan. 2005: 49.
- . “Os gestos do amor.” *Expresso* (revista Actual nº 1730) 23 Dez. 2005: 44.
- Bonifácio, João. “Contra todas as evidências a alegria.” *Público* (Mil folhas). 29 Jan. 2005: p. 6.
- Botelho, Fernanda. “Onde mora Xerazade?” *Colóquio/letras* Maio-Agosto1990 (nº115-116).
- Caleiro, Maria da Conceição. “Todo o anjo é terrível.” *Público* 05 Abr. 2003.

- Coelho, Alexandra Lucas. "Normalmente sou vampiresca." *Público* 17 Jul. 1999: 1-3.
- . "Eu estive aqui antes." *Público* 17 Jul. 1999.
- Coelho, Eduardo Prado. "Intimidações de morte." *Público* 17 Jul. 1999: 8.
- . "A ficção de um absoluto." *Público* 15 Jan. 2002: 10.
- . "O que morrerá comigo quando eu morrer." *Público* 10 Set. 2005.
- . "Onde tu estás é sempre o fim do mundo." *Público* (suplemento Mil folhas) 21 Jan. 2006.
- Costa, Sara Figueiredo. "O vale dos malditos." *Webface*. <<http://www.webface.net/novis.pt/livros/fev/ovaledosmalditos.html>>.
- . "Seleção de contos de uma das autoras mais interessantes da narrativa portuguesa." *Canal de livros*. Ago. 2004 <[www.canaldelivros.com](http://www.canaldelivros.com)>.
- Costa, Raquel. "Ana Teresa Pereira: o ponto de vista dos demónios." *Orgia literária*. 21 Ago. 2008. <<http://orgialiteraria.com/?p=126>>.
- Figueiredo, Fernando. "O rosto de Deus, de Ana Teresa Pereira." *Diário da Madeira* 30 Abr. 2002.
- Fonseca, Rosélia Maria Ornelas. *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2003.
- Freitas, Manuel de. "O fogo e o gelo." *Expresso* (revista Actual n° 1780) 23 Jul. 2005: 53.
- . "Branco deserto imenso." *Expresso* (revista Actual n° 1790) 17 Fev. 2007: 48.
- . "A criação de um mundo." *Expresso* (revista Actual n° 1810) 7 Jul. 2007: 38.
- . "O fim de Lizzie." *Expresso* (revista Actual n° 1861) 28 Jun. 2008: 59.
- Freitas, Manuel de. "O verão selvagem dos teus olhos." *Expresso* (revista Actual n° 1896) 28 Fev. 2009: 33-34.
- . "Conto: Um reencontro com o inimitável talento narrativo de Ana Teresa Pereira." *Expresso* (revista Actual n° 1911) 13 Jun. 2009: 34-35.
- Gambôa, Rosário. "A irreduzibilidade da imagem." *Ciberkiosk* 2000 <<http://www.anateresapereira.blogspot.com>>.
- Gouveia, Odília. "Ana Teresa Pereira vence Prémio Edmundo Bettencourt." *Jornal da Madeira* 02 Maio 2006.

- Guerreiro, Fernando. “O mal das flores.” (posfácio de) *O fim de Lizzie e outras histórias*. Lisboa: Relógio d’Água, 2009: 211-226.
- Halpern, Manuel. “A imagem no escuro.” *Jornal de letras, artes e ideias* 12 Jan. 2000.
- Horta, Maria Teresa. “Um crime com elaboração poética.” *Diário de notícias* 28 Jul. 1991.
- . “A última história. Um policial diferente.” *Diário de notícias* 28 Jul. 1991.
- Louro, Regina. “Ana Teresa Pereira. Retrato da escritora no seu labirinto.” *Público* 11 Ago. 1991: 34.
- Luza, Vera. “Dois novos títulos de Ana Teresa Pereira.” *Jornal da Madeira* 04 Jan. 2001.
- . “Ana Teresa Pereira com novos livros.” *Jornal da Madeira* 18 Dez. 2002.
- . “A escrita é uma aventura apaixonante.” *Jornal da Madeira* (revista Olhar) 06 Maio 2006.
- . “Continuo apaixonada por este livro...” *Jornal da Madeira* (revista Olhar) 30 Jun. 2007: 6-7.
- . “O verão selvagem dos teus olhos.” *Jornal da Madeira* 26 Nov. 2008.
- . “Ana Teresa Pereira publica novo livro” *Jornal da Madeira* 05 Maio 2009.
- . “Novo livro de Ana Teresa Pereira.” *Jornal da Madeira* 18 Dez. 2009.
- Maço, Tomás. “Eu escrevo contos de fadas”, *Jornal da Madeira* (Revista) 22 Maio 1993: III.
- . “A noite dá-me um nome”, *Jornal da Madeira* 05 Jul. 1993.
- Magalhães, Rui. “O jardim das sombras inquietas”, *Vértice* Set-Out. 1992 (nº 50): pp.100-106.
- . “As faces do centro”, *Colóquio/letras* Jul-Dez. 1999: pp. 304-309.
- . “Símbolo, sistema e interpretação. Uma leitura de Ana Teresa Pereira.”, separata da *Revista da Universidade de Aveiro* 1995 (nº 12): pp. 61-81.
- . “Para além do possível: o poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira”, *Diagonais das letras portuguesas contemporâneas* Out. 1996: pp. 113-124.
- . *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira* Braga: Ed. Angelus Novus, 1999.
- . “Os fantasmas na origem”, *Ciberkiosk* 2001 <[http://www.ciberkiosk.pt/livros/Magalhães\\_pereira.htm](http://www.ciberkiosk.pt/livros/Magalhães_pereira.htm)>.

- . "As palavras de Tom", *Ciberkiosk* <<http://www.anateresapereira.blogspot.com>>.
- Maldonado, Fátima. "A égua da noite." *Expresso* (revista Cartaz n° 1317) 24 Jan. 1998: 24.
- . "O desejo não resulta." *Expresso* (revista Cartaz n° 1473) 20 Jan. 2001: 41.
- Mexia, Pedro. "O anjo exterminador." *Diário de notícias* 12 Maio 1998.
- Moreira, José Guardado. "A casa dos espelhos." *Ler, livros e leitores* 2001 (n°50).
- Naves, Luís. "A cegueira dos seres apaixonados." *Diário de notícias* 20 Jan. 2001.
- Neves, Pedro Teixeira. "O universo mágico de Ana Teresa Pereira." *Agenda cultural* Fev. 2002.
- Nunes, Maria Leonor. "O outro lado do espelho." *Jornal de letras, artes e ideias* 13-26 Agosto 2008 (n°988): pp. 10-11.
- Pinheiro, Duarte. "Quando atravessares o rio: A surdez das pegadas." *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* da Universidade Fernando Pessoa (n° 5), 2008: 344-346.
- . "O fantástico em Ana Teresa Pereira." *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* da Universidade Fernando Pessoa (n° 6), 2009: 10-16.
- . "A linguagem dos pássaros: o turbamento de Villalilla." *Actas do VI congresso nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de outono comemorativo das vanguardas.* 2009. <[http://ceh.ilch.uminho.pt/outras\\_publicacoes\\_online.htm](http://ceh.ilch.uminho.pt/outras_publicacoes_online.htm)>.
- . "O fim de Lizzie e outras histórias." *Diário de notícias* (revista NS') 3 de Abr. 2010: 56-57.
- Pires, Jorge P. "Os mundos paralelos." *Ler, livros e leitores* Primavera 2002 (n°54).
- Pitta, Eduardo. "Às vezes basta um rosto." *Público* (Ípsilon) 13 Jul. 2007: 44.
- Rocha, Luís. "Escritora de demónios e anjos." *Jornal da Madeira* 19 Jan. 1999.
- Rodrigues, Urbano Tavares. "As rosas mortas." *Leitur@gulbenkian* 1998. <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=27780>>.

- Rogério, Carina. “Era uma vez uma história de amor, diferente das outras...”  
*Contacto* 05 Fev. 1999.
- Santos, Marisa. “A neve.” *Jornal da Madeira* 04 Mar. 2007.
- Sardo, Anabela. “A sedução do diabólico.” *Ciberkiosk* Jul. 2000  
<<http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/apt/html>>.
- . “Ana Teresa Pereira: histórias de solidão e de amor.” *Ciberkiosk* Maio. 2001  
<<http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/apt/html>>.
- . *A temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira*. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2001.
- . “Quando a ficção vive na e da ficção.” *Ciberkiosk*  
<<http://www/ciberkiosk/ensaios/sardo/html>>.
- . “Ana Teresa Pereira: uma geografia interior de sombras e cores.” *Românica* 2005 (nº 14): 89-105.
- Simões, Maria João. “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge.” in *O fantástico*, Coimbra: Ed. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2007): 65-81.
- Sepúlveda, Torcato. “Literatura sob vigilância”, *Público* 06 Jul. 1991.
- . “Ana Teresa Pereira.” *Público* 25 Set. 1992.
- Silva, João Céu e. “Intimações de morte com olhar ‘very british’” *Diário de notícias* 8 Fev. 2003: 46.
- . “Muito simplesmente contos de...” *Diário de notícias* 24 Abr. 2004: 50.
- . “E se um filme italiano comprometesse a leitura de Ana Teresa Pereira” *Diário de notícias* 10 Set. 2005: 38.
- . “O sentido da neve.” *Diário de notícias* 5 Fev. 2006: 35.
- . “Uma ilha como ponto de partida para uma dezena de protagonistas.” *Diário de notícias* 22 Abr. 2007: 51.

### **Outra bibliografia consultada**

- Armstrong, Karen. *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate, 2005.
- Arnaut, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

- Barthes, Roland. *O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1981: 7-73.
- . *Lição*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. 4<sup>a</sup> Ed. Paris: Gallimard, 1955.
- Bontemps Jacques, e Richard Overstreet. "Mesure pour mesure." *Cahiers du cinéma* 1966 (nº178): 36-51.
- The Book of Enoch*. London: SPCK Publishing, 1994.
- Brosh, Renate. "The reception of Henry James in Germany from the Beginning to the 1970." *The Reception of Henry James in Europe* ed. Anne Duperray. London: Continuum, 2006: 101-115.
- Brunel, Pierre, e Yves Chevrel (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Carr, John Dickson. *The Burning Court*. New York City: International Polygonics, Ltd, 1985.
- Carvalho, Alfredo Leme Coelho de. *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 2005: 9-81.
- Coelho, Eduardo Prado. *A mecânica do fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- Coelho, Jacinto do Prado. "Problemática da história literária." *Problemática da história literária*. Lisboa: Edições Ática, 1961: 7-46.
- Cortázar, Julio. "El sentimiento de lo fantástico." *Ciudad seva*. 01 Out. 2005 <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.
- Costa, João Bénard da. *Os filmes da minha vida*. 2º volume. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- . "Os filmes da vossa vida: *Suddenly, Last Summer*", *O independente* (revista Vida nº 371). 23 de Junho 1995.
- Crompton, Richmal. *Just William*. London: Macmillan Children's Books, 1990.
- . *William and the Tramp*. London: Macmillan Children's Books, 1990.
- Dauth, Brian., et al., *Joseph L. Mankiewicz Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- Demonsablon, Philippe. "La prisonnière." *Cahiers du cinéma* 1960 (nº107): 56-58.

- Eco, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. 4ª Ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2004.
- . *Sulla letteratura*. Milano: Tascabili Bompiani, 2003.
- Faria, Duarte. *Outros sentidos da literatura*. Lisboa: Editorial Vega, 1981.
- Grimal, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel, s.d.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Guimarães, Fernando. *Artes plásticas e literatura: do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- James, Henry. *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*. London: Penguin Books, 1986.
- . *A volta no parafuso*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2003.
- . *The Notebooks of Henry James*. Ed. F. O. Matthiessen e Kenneth B. Murdoch. New York: Oxford University Press, 1947.
- . *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1948.
- . *Daisy Miller*. (trad. Carlos Grifo Babo). Lisboa. Editorial Presença, 2000.
- Jeha, Julio. "Monstros como metáfora do mal", *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Edições UFMG, 2007: 9-31.
- Lévi-Strauss. Claude. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- Lodge, David, e Nigel Wood. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2ª Ed. London: Longman, 1999.
- Lourenço, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 5ª Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- Machado, Álvaro Manuel, e Daniel-Henri Pageaux. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- Maurier, Daphne du. *Rebecca*. London: Virago Press, 2003.
- . *Rebecca*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- . *The Rebecca Notebook and Other Memories*. London: Virago Press, 2004.
- . *The Scapegoat*. London: Virago Press, 2004.
- . *Jamaica Inn*. New York: Avon Books, 1999.
- Menezes, Salvato Telles de. *Literatura*. Lisboa: Difusão Cultural, 1993.
- Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*. Middlesex: Penguin Books, 2001.
- . *O bom aprendiz*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.

- Neiman, Susan. *O mal no pensamento moderno*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- Nietzsche, Frederico. *Para além do bem e do mal*. 8ª Ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- Platão. *Fédon*. Coimbra: Minerva, 2004.
- . *A república*. 6ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Plotino. *Enneadi*. 3ª Ed. Milano: Bompiani, 2004: pp. 331-541.
- Pollack, Vivian R., et al., *New Essays on Daisy Miller and The Turn of The Screw*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Popper, Karl. R., *A sociedade aberta e os seus inimigos*. Vol.I. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1993.
- Propp, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Editorial Vega, 1978: 201-231.
- Ramalho, Maria Irene., et al., *Entre ser e estar – raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.
- Reale, Giovanni e Dario Antiseri. *Storia della filosofia*. Volume 1 “Dai presocratici ad Aristotele.” Milano: Bompiani, 2009.
- Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina, 2000.
- Reis, Carlos (coord). *História crítica da literatura portuguesa*. Volume IX “Do neo-realismo ao post-modernismo.” Lisboa: Verbo, 2006.
- . *Técnicas de análise textual*. 2ª Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.
- Rilke, Rainier Maria. *As elegias de Duíno*. 2ª Ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- . *Cartas a um jovem poeta*. Carcavelos: Coisas de Ler Edições, 2004.
- Ropars, Marie-Claire. “Le film comme texte.” *Le français aujourd’hui* 1975 (nº32).
- Samuels, Charles Thomas. *The Ambiguity of Henry James*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
- Saraiva, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. Volume I. 2ª Ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961: 9-60.
- Sayers, Dorothy L. *Intriga e veneno* (Coleção Vampiro, nº 74). Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- Schopenhauer, Artur. *A metafísica do amor*. Carcavelos: Coisas de Ler Edições, 2006.

- Sheppard, E. A. *Henry James and The Turn of the Screw*. Suffolk: Oxford University Press/Auckland University Press, 1974.
- Silva, Vitor M. de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1997.
- Simões, Maria João, et al., *O fantástico*. Coimbra: Ed. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.
- Simões, Maria João, “Diafaneidades e fronteiras: O fantástico em António Vieira, Gabriela Llansol e Mário de Carvalho.” *Olhares sobre o fantástico na literatura*. (Coord. Enriqueta Maria Gonçalves). Lisboa: Publicações Pena Perfeita, 2006.
- Steiner, George. *Errata: revisões de uma vida*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2001.
- Stevenson, Robert Louis. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Suddenly, Last Summer*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Argumento de Tennessee Williams e Gore Vidal. Act. Katharine Hepburn, Elizabeth Taylor, Montgomery Clift. 1960. DVD. London: Columbia TriStar Home Entertainment, 2002.
- Taylor, Helen., et al., *The Daphne du Maurier Companion*. London: Virago Press, 2007.
- The Ghost and Mrs. Muir*. Dir. Joseph L. Mankiewicz 1947. Argumento de Philip Dunne. Act. Gene Tierney, Rex Harrison, George Sanders. DVD. London: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 1ª Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- Van Peer, William, e Seymour Chatman. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- Wilson, Edmund. *The Triple Thinkers*. Middlesex: Penguin Books, 1962.
- Woolrich, Cornell (William Irish). *I Married a Dead Man*. New York: Penguin Books, 1994.
- . *The Black Angel*. New York: Pegasus Books, 2008.