

Parte 2

**ÍRONIA, HUMOR E METALINGUAGEM NA
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

Amor portátil*

Cristina Ferreira Laterza**

RESUMO

O trabalho pretende ler a obra *Amor portátil* de Pedro Paixão enquanto característica da produção literária da contemporaneidade, como o demonstra a sua estrutura em fragmentos, multiplicidade de personagens e vozes. Apesar disto, e apesar de seu tema se utilizar amplamente de imagens do mundo atual que realçam a idéia de heterogeneidade, a obra possui um núcleo constitutivo, qual seja, o sentimento do absurdo e nulidade de sentido da existência provocado pela separação amorosa.

A vida é sempre a mesma, irresolúvel, demasiado próxima e afastada para poder ser avaliada à distância conveniente, incontornável. O que pode ser olhada de vários lugares. (P.P.)

Amor portátil, de Pedro Paixão (1999),¹ é uma obra contemporânea em termos de temática e estrutura componente. Forma-se no contorno de pequenos textos, aparentemente isolados entre si, no mais das vezes divagações ou episódios em que uma personagem, quase sempre masculina, vivencia as experiências do amor e do pesar da separação. O modo pelo qual esta vivência se dará assume características particulares que oferecem um conteúdo homogêneo àquilo que à primeira vista pudesse assemelhar-se à um

* Trabalho final do Seminário de Literatura em Língua Portuguesa: a ficção contemporânea – tendências e impasses, ministrado pela Profa. Dra. Silvana Pessoa, na Faculdade de Letras da UFMG, no 1º semestre de 2000.

** Doutoranda em Literatura Comparada na UFMG.

¹ Todas as citações serão desta edição, indicadas apenas pelo número das páginas.

amontoado de fragmentos diversos. A nossa intenção no presente trabalho é tentar identificar e interpretar tal núcleo constitutivo e verificar a sua atualidade enquanto tema.

Amor portátil não é um romance convencional no que diz respeito à apresentação em capítulos que estabelecessem uma seqüência lógica entre eles. Não conta uma estória, mas várias, de diversos personagens que raramente podem ser identificados por nomes próprios. Nem sempre, ainda, pode-se afirmar se a personagem é um homem ou uma mulher.² Tudo isto, veremos, tem sua razão de ser.

A obra abre-se à leitura com o episódio “Lódz”, que narra a execução a sangue-frio de uma mulher que, em extremo desespero, pede que seja morta, e se sujeita à humilhação para que isso aconteça. “(E)m Lódz, na Polónia, como já disse, ou em qualquer outro lugar” (Paixão, 1999, p. 13), afirma o autor. Tal situação-limite, portanto, é afirmada como passível de se repetir, como se repetirá no decorrer de toda a(s) estória(s) de *Amor portátil*. Não será a guerra, entretanto, o pivô do desespero das personagens que surgirão e sim, como se deixa entrever pelos textos que se seguem ao primeiro, a experiência do amor fracassado e da separação.

De fato, do episódio “Noite antiquíssima” até “Vidas”, o tema prevalente, como um pulso forte que se faz ouvir, é o do desespero e da inutilidade e absurdo da vida:

Faço conjecturas teológicas para me explicar esta escuridão, esta falta de sentido. (...) talvez tenha sido sempre assim, do mesmo modo absurdo. (...) Sozinhos numa solidão universal, que pavoroso panorama. (p. 15-16)

Temos medo de tudo, de nós mesmos. A simples superfície das coisas nos agride. Somos assaltados por demónios que nos roem a alma. É um tormento em que nos atormentamos. (p. 17)

Éramos estrangeiros num sítio de ninguém. Acordei de manhã muito assustado a suar e pensei: “Estamos todos à mesma distância da morte, que é nula. É a razão que temos para continuar a viver. (p. 21)

² Cumpre notar que em alguns capítulos os gêneros são misturados na mesma fala como, por exemplo, no episódio “Para ti” (op. cit, p. 67-68) em que pode-se encontrar a frase “Mas tu ainda estás cheia de vida...” e, logo após, dentro do mesmo discurso “Nem estás sozinho nisso...”.

Estávamos os dois inconsoladamente tristes, o que por vezes embaraça o pensamento, e faziam-se longos os silêncios. (...)

Quando saímos para a rua quem nos visse não adivinharia o mal que nos roía. Éramos só duas sombras avançando pela noite. (p. 23)

Escrevo isto para me convencer que não vale a pena contrariar a solidão que aumenta. Penso nisto para aceitar o absurdo de andarmos misturados e cegos e impenetráveis. Vivo isto porque não tenho outra maneira de viver. Sinto o peito oprimido por uma dor antiga que sei não irá passar. (p. 29)

A dor de que falam as personagens e que marca sua presença ao redor de toda a obra de Pedro Paixão é a dor da separação do ser amado, o fim de um relacionamento. A partir desta dor é que os narradores do livro experienciaram aquela situação-limite da falta de sentido da vida.

Um dos principais teóricos do absurdo, Albert Camus, por ocasião do fim da Segunda Guerra Mundial,³ afirmava que o absurdo não está no homem ou no mundo, e sim no divórcio entre estes dois componentes. Será no momento em que o homem toma consciência de sua separação, de que ele não é parte do mundo, que o absurdo se instaura (Cf. Navratilova)

Absurdity does not reside in the world itself, or in a human being, but in a tension which is produced by their mutual indifference. Human existence is in its essence completely different from the existence of things outside the human subject. The world of things is impenetrable and because of its impenetrability it is also alien to man. (Cf. Navratilova, p. 2)

Em *Amor portátil*, nos parece, será a partir da experiência da separação, mas da separação *amorosa*, que o homem chegará à consciência da sua vida enquanto coisa vã. O outro, ser amoroso, era quem havia estabelecido a

³ É interessante localizar historicamente o surgimento da teoria existencialista sobre o absurdo uma vez que *Amor portátil* inicia com referência a um episódio ocorrido na Segunda Guerra.: "Twice in the twentieth century have the foundations of society – namely its governments and religious institutions – been shaken by world conflagration, there by generating powerful critical repercussions. (...) By the end of World War II, however, a more paralysing despair and disillusionment had taken hold. Neither the rhetoric of politicians nor sermons from the pulpit could undo the alienation and *Weltschmerz*, or pessimistic outlook on the world, that resulted from rampant demagoguery, genocide, and cold-war threats of nuclear annihilation". (Vena, Nourych, 1996, p. 862)

relação entre o homem e o mundo. Uma vez fendida esta relação, o homem se encontra perdido, à deriva em um mundo em movimento.

Os “capítulos” que se seguem a partir de “Vidas” na obra em questão parecem comprovar o que afirmamos acima: Iniciando-se com “Uma história triste”, em que o narrador apresenta sua musa, imagem feminina, a seqüência segue-se com uma série de textos em que o homem se recorda do relacionamento com uma mulher: “Quarto 909”, “Quando uma mulher deixa de amar um homem”, “Coração na boca”, “Tarde inútil”, “Primeira vez”, “Castigo”, “Tão longo adeus para breve vida”. Lançado o tema do desespero na primeira parte, essa que se segue continua a narrar a estória e acrescenta a personagem feminina à cena, como se, num esforço, fosse necessário cumprir o luto e continuar a estória.

Narrar, exprimir-se através da literatura, é outro tema recorrente de **Amor portátil**. Não se admira que a segunda seqüência comece com uma pequena fala sobre a musa e a que se segue comece em “O que os dias trazem”, a estória de um homem que se tornou escritor. Gostaríamos de verificar este episódio de maneira particular, por crermos na importância maior dele para a compreensão da obra.

Um homem e uma mulher moram em um pequeno apartamento e não se comunicam. Dormem separados (as poucas tentativas de aproximação são rechaçadas por ele), evitam as possibilidades de diálogo:

Depois, como nunca ninguém tocava no caso, era como se nada tivesse realmente acontecido, um sonho, uma alucinação e mais nada.

Aos domingos deixávamo-nos ficar deitados, quietos e silenciosos, até o outro dar sinais de vida. Era pelo menos o que eu fazia e, com o treino, consegui atingir períodos de imobilidade que a princípio me pareciam inalcançáveis. Talvez ela fizesse o mesmo, cada um enganando o outro.

Escrevia por escrever, às escondidas, sem dizer nada a ninguém (...) e escondendo muito bem dela os cadernos que ia completando, não os trazendo para casa. (Paixão, 1999, respectivamente p. 57, 60-61, 64)

O conto é narrado da perspectiva do homem, que vivencia uma angústia permanente. Como a personagem do resto da obra, a personagem masculina de “O que os dias trazem” está enclausurado em sua existência que às vezes

vivência como *náusea* e que suporta (repete-se várias vezes que não era feliz, “mas também não se pode dizer que era desesperado”) pois, em suas palavras, sua vida, da mesma forma que o prédio onde morava, “tinha a vantagem de quando se estava dentro dele não se ver como era feio” (p. 58). Não havia amor da parte do homem no relacionamento, mas a companheira cumpria a função de estabelecer o contato do homem com o mundo (“No fundo fazíamos companhia, mesmo quando passavam dias em que não dizíamos palavra. Um corpo precisa de ver outro para saber o que é”. (p. 57-8)⁴

O acontecimento que surge para mudar a ordem das coisas na vida do narrador é a escrita. Ao começar a escrever, o homem cinde-se em dois. Um que age, outro que observa. Dentro de certo tempo, a partir do início de sua atividade como escritor, ocorre a separação do casal, como se o “segundo eu” do escritor tomasse o lugar da companheira em sua relação com o mundo.

O importante a ressaltar aqui, no momento, é a função da literatura na vida da personagem. Com certeza, o ato de escrever não resolve a angústia existencial:

Uma das vantagens de escrever é passar-se despercebido, não dar nada nem no mundo nem nas nossas vidas, que continuam a sofrer, quando por outro lado, interior, subterrâneo, vai mudando tudo. Não vou dizer para melhor porque poderia dizer com a mesma verdade o contrário. (p. 63)

Escrever, entretanto, traz um certo auxílio (“A vida e o tédio continuavam a ser o que eram, o que sempre tinham sido, só que deixavam de ser exclusivamente suportados para serem olhados, e isso trazia muitas vezes um alívio, uma libertação, uma revolução aos meus dias”. (p. 64)

Visualizada em um contexto mais amplo, no contorno geral de *Amor portátil*, a personagem que experienciara o absurdo na primeira parte e que reconhecera na amada a razão de sua dor na segunda, agora encontra no ato de escrever senão a cura, pelo menos um paliativo que o faça continuar existindo.

A próxima seqüência de episódios, um pouco mais difícil de ser visuali-

⁴ Note-se, ainda, que em *Amor portátil* nem sempre a esposa, ou a companheira do homem é a amada.

zada, parece manter um elo com o tema da separação, desta vez focando situações mais “práticas”: o discurso do amante em “Para ti”, “Cerco”, “A cama é um deserto” e “Namorada de Inverno” parece perder um pouco o tom de pura divagação e lamento e se focar em objetos e espaços físicos. Prepara o caminho para a próxima parte, que se inicia com o episódio que dá título ao livro.

“Amor portátil” é a estória de um homem e uma mulher que combinam de não se encontrarem, só se falarem por telefone e deixarem recados um no telefone do outro. O acordo havia sido proposto pelo homem, para que o desejo aumentasse até o ponto de um dos dois não aguentar mais. Certo dia, entretanto, a mulher deixa de telefonar e o homem entra em pânico. A situação se prolonga com várias tentativas dele de reestabelecer a comunicação, sem efeito, até que, finalmente, após um breve telefonema, ela deixa definitivamente de ligar.

O telefone celular, que pode ser transportado de um lugar para outro, de fato, parece ser o símbolo por excelência do tipo de vivência da relação amorosa que se dá em *Amor portátil*, e gostaríamos de nos ater um pouco mais a esta questão.

Não só o telefone, mas uma série de referências ao mundo contemporâneo podem ser encontradas na obra de Paixão por nós estudada, elementos da vida atual, por vezes associados à cultura de massa, a saber, por exemplo: a *Playboy*, o horóscopo, a televisão, o filme *A janela indiscreta*, a *Pop Star*. Tais temas, em sua maioria, podem ser encontrados no desfile de personagens que comparecem aos episódios que se seguem à “Amor portátil”, de “Inferno” até “Sushi”. Se repararmos bem, de fato, poderemos notar que aquela personagem das primeiras partes do livro tratou agora de virar-se completamente para o mundo, em sua jornada em busca de si mesmo. Encontramos a descrição de vários “tipos” do universo urbano e, formando um conjunto com eles, tais “objetos” citados acima, inclusive o telefone celular.

O telefone dos amantes de “Amor portátil” é, supostamente, a via facilitadora da comunicação entre os amantes. Por ser portátil, pode ser trazido sempre junto dos dois, estabelecendo um contato quase constante e propiciando a aproximação. O que de fato acontece, entretanto, é que a relação entre eles – por eles privilegiarem o telefone como substituto um do outro – torna-

se quase que unicamente virtual e, como tal, se esvanece. O que era esperado que propiciasse a intimidade, portanto, acaba por se transformar num divisor, uma vez que o telefone (objeto) toma o lugar do outro, causa o esquecimento. A relação não se mantém uma vez que não é uma relação completamente real e, desta forma, se esvanece na falta de uma referência. O amor é portátil, portanto, não porque possa ser deslocado e levado no bolso, mas porque pode mudar de destinatários tão rapidamente como se fazem ligações telefônicas.

Acentuando o caráter da rapidez e multiplicidade das ligações (no caso, como vimos, amorosas) assim como o caráter virtual delas no mundo contemporâneo, gostaríamos de citar Andreas Huyssen em *Memórias do Modernismo* (Huyssen, 1996):

(A memória) representa, isto sim, a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações de resistir à dissolução do tempo na sincronidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação, da informação rápida e das redes de TV a cabo, de afirmar algum "espaço-âncora" num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não-sincronicidade e sobrecarga de informações. (Huyssen, 1996, p. 18)

Acreditamos que esta "âncora" a que se refere Huyssen, esta necessidade de referência tanto espacial quanto temporal num mundo de rapidez das relações e informações (mundo da televisão, da *Playboy*, da Marilyn Monroe,⁵ etc.) é exatamente o que procura nossa personagem em crise de *Amor portátil*. Sua errância é característica do mundo contemporâneo em que as relações são banalizadas e rapidamente descartadas para dar lugar a outras. O mundo, simplesmente, não pode ser apreendido, e Pedro Paixão repete esta máxima exaustivamente através da imagem daquilo que se esvai por entre os dedos:

O amor que transportamos vai-se gastando por onde passamos. Não nasce do vento. O que levamos deste amor para aquele é muito pouco, não chega para nada. (...) Não somos donos de nada. O que mais importa é o que só passa e nem se deixa tocar com os dedos. (p. 71)⁶

⁵ Cf. no capítulo em questão: "Mandei-lhe um postal com uma fotografia da Marilyn em que ela está com cara de total aflição e escrevi no verso: 'Meu deus! Como pude esquecer-me de ti.' (p. 76)

⁶ Cf. também, a título de exemplo, p.17 e 68

Uma forma de lidar com este mundo é aplicar-lhe paliativos, a outra é recusar-se a ele e suicidar-se. O fumo (“metáfora do mundo”, aquilo que se esvai por entre os dedos...), o álcool e as drogas perpassam as desventuras do herói falido de Paixão durante todo o tempo. Gostaríamos de chamar atenção, somente, para um dos episódios mais comovidos de **Amor portátil**, “Se o amor for outra coisa” (p. 123-128). Lá, ouvimos a voz de uma mulher que fala sozinha para si e seu parceiro, fala de sua dor, de sua insistência na crença de menina de que haveria um único amor (não aquele outro, portátil) e se culpa por ter acreditado nisto. Isenta seu parceiro que a abandonou e fica sozinha, abraçada a uma almofada, com seu pesar, até que encontra outro parceiro “o pó branco que alivia”. No fim de sua fala, ignoramos se ela se dirige ao parceiro ausente ou àquele outro, àquela outra coisa além do amor, a droga. Num jogo bonito de palavras, Paixão transforma A droga em O pó, masculino, “que nada exige em troca de prazer”. Ao revelar o uso do pó no fim do discurso, ele próprio vai se amortecendo até que, como que anestesiado, adormece: “Dorme, agora”.

Nos quatro últimos episódios de **Amor portátil** ocorre o desfecho da errância da personagem. Chega ela ao limite do suicídio em “Sushi”, continua por fugir da dor em “Um verão particular”, retorna à infância em “Vinte e sete” e por fim o repouso no “Mar grego”. O último episódio descreve umas férias à beira do mar, uma situação de felicidade harmoniosa e clássica, quando os amantes adormecem, aliviados de por fim terem se encontrado.

Coerente com a estrutura de toda a obra, o final de **Amor portátil** oferece várias possibilidades de interpretação. Percebemos a presença de várias vozes, várias personagens, vários episódios no desenrolar do romance. Percebemos, entretanto, a existência de um sentimento de desencanto que perpassara todos os momentos, constituindo um núcleo da estória, núcleo este que pode ser dito contemporâneo e que corresponde à uma desilusão com as relações amorosas estabelecidas hoje em dia. O final sugere a definitiva resolução dos dilemas da personagem, por fim reencontrando o amor, em tempo passado, talvez, como quisera Huyssen, lançando uma âncora no tempo.

ABSTRACT

The article intends to read the work *Amor portátil* by Pedro Paixão as characteristic of the contemporary literary production, as it may well be seen in its fragmentary structure, and in its multiplicity of characters and voices. Despite that, and despite the fact that its theme largely employs images of the world of present time which emphasize the idea of heterogeneity, the work has a constitutive nucleus which is the feeling of the absurd and lack of meaning of existence brought by the divorce between lovers.

Referências bibliográficas

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1996.

NAVRATILOVA, Eva. The Absurdity of Samuel Beckett. Available from Internet:

<http://compare.upol.cz/irish/Swork/Beckett/CH_3.HTM>

PAIXÃO, Pedro. *Amor portátil*. Lisboa: Cotovia, 1999.

VENA, Gary, NOURYEH, Andrea. Approaching the Theatre of the Absurd. In: *Drama and Performance: an anthologie*. New York: Harper Collins College, 1996.

