



O ABSURDO EM *DIAS ÚTEIS*, DE PATRÍCIA PORTELA

THE ABSURD IN *DIAS ÚTEIS*, BY PATRÍCIA PORTELA

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

RESUMO:

A partir das reflexões teóricas de *Os jogos e os homens: máscara e vertigem*, de Roger Caillois; *O teatro do absurdo*, de M. Esslin; *A sociedade do cansaço*, de Byung-chul Han, entre outros, o presente artigo busca apresentar uma leitura da obra *Dias úteis* (2019), da escritora portuguesa contemporânea, Patrícia Portela. Para tanto, buscaremos analisar a forma composicional da narrativa e a relação com a estrutura lúdica dos jogos, assim como a transubstanciação do leitor em personagem como artifício de deslocamento de perspectiva, visando à tentativa de compreensão da realidade e do sentido da vida referentes aos naufragos na ideologia capitalista.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa portuguesa contemporânea; morte; teatro do absurdo; Patrícia Portela; *Dias úteis*.

ABSTRACT:

From the theoretical reflections of *Os jogos e os homens: máscara e vertigem*, by Roger Caillois; *O teatro do absurdo*, by M. Esslin; *A sociedade do cansaço*, by Byung-chul Han, among others, this article seeks to present a reading of the work *Dias úteis* (2019), by the contemporary Portuguese writer, Patrícia Portela. In order to do so, we will seek to analyze the compositional form of the narrative and the relationship with the playful structure of the games, as well as the transubstantiation of the reader into a character as an artifice of perspective displacement, aiming at the attempt to understand the reality and the meaning of life regarding the castaways. in capitalist ideology.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese narrative; death; theater of the absurd; Patrícia Portela; *Dias úteis*.

¹ Doutorando no Programa de Letras Vernáculas na área de concentração: Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com auxílio da bolsa CAPES. Tem experiência na área de Letras Vernáculas, com ênfase na Literatura Portuguesa dos séculos XX e XXI. Atualmente, dedica-se à pesquisa sobre a Novíssima ficção portuguesa, cuja publicação dos autores inicia-se a partir dos anos 2000, com ênfase nos seguintes eixos temáticos: ironia, cosmopolitismo, memória e História, imagens sobreviventes, trauma, afeto, relações com imagens, escrita de si, fascismo português, testemunhos. E-mail: carlosroberto_sm@hotmail.com.

Patrícia Portela é autora de performances e obras literárias; reconhecida nacional e internacionalmente como uma das vozes singulares da literatura portuguesa contemporânea, pela peculiaridade da sua obra e por possuir uma escrita desassossegante, que já foi distinguida por vários prêmios (dos quais destaca o Prémio Madalena Azeredo de Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian para *Flatland I* em 2005 e menção honrosa para *Wasteband* em 2004, o Prémio Teatro na Década para *Wasteband* em 2003, o Prémio Revelação dos Críticos de teatro em 1998 ou a menção honrosa em 2006 para a Trilogia *Flatland*). Autora de romances e novelas como *Odília ou a história das musas confusas do cérebro* (2007), *Para Cima e não para Norte* (2008) *Banquete* (2012, finalista do Grande Prémio de Romance e novela APE), *A coleção privada de Acácio Nobre* (2016), *Zoëlogica* (2016), *Dias úteis* (2017, considerado pelas revistas *Sábado e Visão* um dos melhores livros do ano), *Hífen* (2021) e *Crônicas fora de Jogo* (2022). É cronista regular do *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e do *Coffeepaste* desde 2017. É atualmente diretora artística da Associação Cultural o Prado, da qual é membro fundador, e diretora artística do Teatro Viriato, em Viseu, Portugal. Entre os títulos que compõem sua obra literária, escolhemos *Dias úteis* para servir como corpus de estudo para este texto. A narrativa, inicialmente publicada em 2017, pela editora Caminho, e mais tarde no Brasil, em 2019, pela *Dublinense*, consiste num verdadeiro discurso contra o totalitarismo dos gêneros discursivos e um grito-manifesto frente ao mecanicismo do cotidiano. Uma narrativa cuja totalidade pode ser compreendida como uma novela, mas cujos capítulos ou supostos fragmentos narrativos – um “prefácio fora do jogo”, “didascália”, “segunda-feira”, “terça-feira”, “quarta-feira”, “quinta-feira”, “sexta-feira”, “porque hoje é sábado” e, por fim, “epitáfio de domingo para o dia seguinte” – possuem uma aparente autonomia, o que poderia vir a sugerir a ideia de serem breves as narrativas que se sucedem. Todavia, observa-se que o fio que une os elementos presentes, nesse refinado constructo textual, consiste na cronologia sustentada pelos dias da semana ou pela probabilidade de a narrativa ser (como também pode não ser) encenada pela mesma narradora-personagem².

O texto-performance³ construído pelas linhas ficcionais de Portela constitui um caminho pelo qual o leitor é convidado a se debruçar sobre o cotidiano, de modo a experienciar – em um primeiro momento – as dores, angústias, os cansaços, medos, amores e desvarios da(s)

2 *Dias úteis* apresenta a classificação de “uma novela em sete contos curtos, um para cada dia da semana” conforme especificado na contracapa. É interessante notar a integralização de dois gêneros discursivos: a novela e o conto. Se pensarmos na narrativa curta, a encenação de cada dia da semana pode ser tanto vivenciada por um personagem singular, quanto pela mesma personagem-protagonista. Haja vista a possibilidade de lermos estes textos cada um com sua própria autonomia. Entretanto, como aponta a observação feita, os contos pertencem a uma estrutura maior, que pode ser compreendida pela relação de se viver uma semana completa, ou seja, sete dias corridos, e cada dia da semana possuir a sua própria narrativa. Seja como for, a narrativa de Patrícia Portela proporciona essa ambiguidade de narradores e personagens que tanto podem ser unos, quanto múltiplos, tal qual a estrutura da obra.

3 Patrícia Portela, além de escritora, também atua como dramaturga, neste sentido, as suas narrativas se valem de uma arte híbrida ou intermídia, capaz de transpor a palavra escrita para os âmbitos, gestuais, vocais, proporcionando um diálogo criativo com outros sistemas semióticos, no caso o teatro.

personagem(ns) que habita(m) o universo ficcional-performativo da autora. Diante das cenas que nos são narradas, o olhar mecanizado do cotidiano se transforma numa percepção de que estamos inseridos numa sociedade do absurdo que reflete a condição humana da modernidade. Ao aceitar as regras do jogo, o leitor, imperceptivelmente, vai ocupando o lugar da personagem e passa não só a experienciar o absurdo, o cansaço dos dias úteis vivenciado pela(s) personagem(ns), como também a se identificar com as situações narradas. O processo de identificação é estabelecido por meio da performance textual que a escrita da autora exige que seja ensaiada no processo de leitura e, nesse sentido, aquele que se aventura no jogo há de se questionar: o que são dias úteis? Úteis para quem? Uma busca pelo sentido da vida? Qual é a condição humana na pós-modernidade? Será um convite a comermos a massa branca da barata, tal qual GH fizera para se aproximar do “coração selvagem da vida”⁴? Eis um questionamento (existencial e metafísico – típico de um drama que reitera a tragédia clássica) que talvez se apresente ao leitor-descodificador do texto que nos inquieta.

O sentido do termo “absurdo” que estamos utilizando está associado com a ideia do «Teatro do Absurdo»⁵, que é uma expressão cunhada pelo crítico húngaro Martin Esslin no fim da década de 1950 para contemplar determinadas peças teatrais que, surgidas no período pós-Segunda Guerra, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno a partir de determinados traços estilísticos e temas que divergem da dramaturgia tradicional realista.

Martin Esslin sublinha em seu estudo o significado do termo «absurdo» que inicialmente está relacionado a um contexto musical e significa “fora de harmonia”. Daí sua definição dicionarizada: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”. Em linguagem cotidiana, “absurdo” pode se referir apenas ao “ridículo”; contudo, não é nesse sentido que devemos compreender o termo quando nos referirmos ao “Teatro do Absurdo”. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo. ... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (ESSLIN, 2018, p. 24).

Apesar da originalidade formal, o grupo de “dramaturgos do absurdo” se vale de alguns elementos que marcaram a história do teatro e das artes em geral, tais como: os mimodramas (espetáculos gestuais surgidos na Antiguidade greco-romana); a *commedia dell'arte* (gênero

4 Até que ponto o texto de Patrícia Portela assemelhar-se-ia ao de Clarice Lispector, ao promover uma catábase narrativa, na qual o leitor é posto a se confrontar com a realidade que o cerca e a buscar um sentido luminoso da vida através dos mecanismos do pathos, da desmesura, para poder entrar em contato consigo mesmo? Constrói-se uma via-crúcis em direção a (re)descoberta do próprio desejo e do próprio sujeito?

5 Devemos frisar que o «Teatro do Absurdo» não designa um movimento estético organizado, tampouco de um gênero, mas diz respeito a uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX.

cômico de muito sucesso na Europa entre os séculos XVI e XVIII); os espetáculos de *music hall* e *vaudeville* (que misturam números musicais, cômicos e de dança); a comédia de *nonsense* (com falas absurdas ou sem sentido); e os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX (como o expressionismo e, principalmente, o dadaísmo e o surrealismo).

O «Teatro do Absurdo» consubstancia o cômico com o trágico sentimento de desolação e de perda de referências do homem moderno. Tal sensação não provém apenas do horror da Segunda Guerra, como também da Guerra Fria, e de algumas correntes filosóficas nos meados do século XX, principalmente a existencialista, que concebe a solidão e a responsabilidade do homem por seu destino em um mundo sem Deus.

No «Teatro do Absurdo», a incerteza e a solidão humanas são compreendidas através de elementos ligados às situações banais, frases feitas, gestual cômico ou circunstâncias menos usuais como construções verbais aparentemente sem sentido, gestual mecânico e repetitivo, ações sem motivação aparente.

Patrícia Portela parece aproximar-se de alguns elementos da estética do «Teatro do Absurdo» ao expor a estagnação e decadência de suas personagens circunscritas em situações cotidianas. Essas criaturas aparentam sofrer um soterramento físico e existencial a partir da repetição de comportamentos articulados por uma rotina aparentemente inquebrável. O discurso e as ações das personagens estão em constante tensão e apresentam um ar enigmático. O enredo da narrativa se vale da banalidade, mas que a construção textual e a elaboração estética proporcionam uma outra configuração para o relato de tal modo que o cotidiano passa a ser pintado com leves tonalidades do insólito, do ludismo, do surrealismo. Desta forma a linearidade se quebra e permite a implementação de elementos oníricos ou simbólicos que muitas vezes dificultam a apreensão da narrativa. Em diversos momentos do texto de Portela, temos a sensação de que não estamos diante de um narrador que pretende nos contar uma estória, mas de encararmos uma sucessão de imagens poéticas.

Dias úteis encena a trágica sensação de perda diante do desabamento de certezas absolutas. A linguagem se despe do seu sentido convencional. No lugar da lógica discursiva, instaura-se a lógica poética da associação ou da assonância, revelando uma nova dimensão para a narrativa. A partir do confronto com a realidade que as circunscrevem numa condição agonizante, as personagens conseguem, de alguma forma, alcançar uma atmosfera metafísica, abdicando dos discursos racionais e do pensamento discursivo.

Segundo o crítico literário Miguel Real, em seu livro *O romance português contemporâneo: 1950-2010*, Patrícia Portela é detentora de

uma linguagem própria, extasiante, enfeitiçante, constituída por um volume caudaloso de imagens e de imagens de imagens, de metáforas e de metáforas de metáforas, gerador de um processo «alquímico» de fusão, dissolução e refusão de imagens, revelador de uma preparação e de um desmascaramento da razão lógica e aproximador da palavra narrativa de uma iniciação onírica (REAL, 2012, p. 175-176).

No espaço dedicado àquilo que Gerard Genette (2009) denominou de “paratextos”, surge uma voz (ficcional?) que propõe àquele que se aventura nas páginas desta obra um jogo. Um prefácio que ensaia as regras a serem seguidas diante dela; uma narrativa que se quer anterior à gênese efabulatória do discurso, mas que inicia, de forma ritualística, aquele que vivencia os “dias úteis”. O leitor depara-se com uma voz que comanda, descreve, alerta, aconselha e pressupõe ser ouvida, mas que não se revela. Ela narra cenas de uma suposta partida desportiva de futebol, que, ao mesmo tempo, evidencia tratar-se do jogo inevitável da vida, um “jogo que só se joga quando se tem mesmo, mesmo, mas mesmo de jogar, senão não vale a pena” (PORTELA, 2019, p. 11. grifos nossos). E, por fim, a voz que se enuncia acaba por apresentar a regra principal desse jogo e a sua intencionalidade: “a maior das especificidades deste Jogo é que uma vez começado, joga-se até à morte, a nossa e a dos outros” (PORTELA, 2019, p. 18). Isso significa que o leitor não tem como escapar de seu destino, a não ser que aprenda a subverter e/ ou a recusar as normas propostas pela voz narrativa, que o prendem ao cotidiano absurdo. Vejamos como isso ocorre a partir da percepção de *Os Dias úteis*, de uma das vozes mais significativas da literatura portuguesa contemporânea.

Huizinga, em sua obra *Homo ludens*, apresenta uma concepção geral da ideia de jogo:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana” (HUIZINGA, 1971, p. 33).

O jogo estabelecido na narrativa de Portela não se diferencia da vida quotidiana, na verdade, ele a encena no espaço textual e o leitor deve avançar, a princípio, aceitando essa proposta como se o jogo funcionasse como um espelhamento da própria existência: “é como viver, para quem ainda não tenha percebido do que se trata” (PORTELA, 2019, p. 18).

Roger Caillois, em seu livro *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, nos elucida que “a palavra jogo sugere igualmente as ideias de desenvoltura, de risco ou de habilidade” (CAILLOIS, ano, p.15). Tal ato “estimula”, sobretudo e “invariavelmente, uma atmosfera de descanso ou de divertimento. Relaxa e distrai. Sugere uma atividade sem pressões, mas também sem consequências para a vida real” (CAILLOIS, 2017, p. 15). Entretanto, o jogo que se instaura em *Dias úteis*, como bem aponta sua voz narrativa, rasura a ideia proposta por Caillois. O ato de jogar ultrapassa o simples prazer e recai numa necessidade inerente ao sujeito, tornando-se um jogo decisivo, cuja face final é fatal:

Não há notícia até hoje de alguém que tenha assistido ou participado num Jogo desta natureza duas vezes na vida. Há quem se aventure já só no final dos seus dias, outros no auge da juventude, alguns nunca chegaram a assistir, passa-lhes ao lado (mas esses casos são raros, mesmo se muito publicados) (PORTELA, 2019, p. 11-12).

A voz narrativa chama atenção para o fato de que nem todos possuem a consciência de estarem jogando, haja vista que há aqueles que só dão o *start* no meio da vida ou que

apenas se comportam como espectadores, não aceitando o convite para assumir o controle da própria existência.

O “prefácio fora do jogo” para além de um convite para que o leitor se torne uma peça do jogo construído pelas mãos de Portela, ele também se apresenta como uma espécie de “máquina do mundo”, tal qual a descrita pelos versos drummondianos que ocupam o lugar de epígrafe do capítulo: “[...] a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia”. O leitor, diante das regras do jogo, tem em mãos o manual para tentar decifrar os enigmas que se escondem na “máquina do mundo”, e, para tanto, inicia a sua jornada como um peão, uma peça que integra o tabuleiro lúdico da narrativa de Patrícia Portela.

O que importa não é o resultado da partida, pois esta, todos temos consciência de qual será, já que uma vez o jogo iniciado, “bem ou mal, vai terminando. E raramente acaba bem” (PORTELA, 2019, p. 11). Tanto a vida quanto o jogo, que a imita no espaço narrativo, possuem o seu início e fim determinados. Sendo o destino final “bem” ou “mal”, o que está em evidência não é a decisão da partida, mas a trajetória que o jogador percorre com suas habilidades para driblar os obstáculos que por ventura surgem no meio do caminho.

Logo após o aceite das regras que estabelecem o jogo proposto pela obra, o leitor inicia a sua jornada pelo texto narrativo tendo como primeira parada da jornada um diálogo com a própria obra, através da “didascália”.

A “didascália”, teoricamente, representa a concepção ideal do drama pelo dramaturgo. Ela consiste nas anotações cênicas feitas por ele, com o intuito de estabelecer a dinâmica da peça por meio da antecipação teatral da montagem, atribuindo efeitos de sentidos precisos ao texto dramático: a indicação da entrada e saída das personagens de cena; a especificação do diálogo a ser estabelecido, ou seja, para quem determinada personagem deve dizer algo; a descrição dos espaços e das indumentárias; a sequência das ações representadas no palco e a modalização do texto. É por meio das rubricas que o dramaturgo não só compõe o texto teatral, como o arquiteta, de modo que toda a representação dramática ocorra conforme a sua idealização, impedindo que os atores (ou leitores) tenham livre arbítrio de interferirem no texto.

Em *Dias úteis*, a didascália ocupa um espaço de encenação pelas mãos de Patrícia Portela, no qual a obra ganha a boca de cena e passa a representar um diálogo com o leitor, pedindo para que este a leia “de preferência sem interrupções, mas se com pausas, pausando-[a] devagarinho, e só em caso de força maior, acidente, surpresa ou descanso temporário” (PORTELA, 2019, p. 30).

A obra diz ao leitor a forma ideal com que deseja ser lida: “estou a pedir-te que me leias por inteira, não me desejes o abandono como sorte. Mas não me leias para passar o tempo. Lê-me como se te fizesse diferença. Como se te acontecesse” (PORTELA, 2019, p. 30). Aceitar as regras do jogo é também fazer valer o desejo da própria escritura, ou seja, considerar não só a

ânsia pela qual a obra deseja ser interpretada, como também a urgência e seriedade que ela quer imprimir no leitor.

Diferentemente da concepção das rubricas impostas pelos dramaturgos, a didascália de Portela permite que o leitor intervenha na sua estrutura: “reescreva-me onde achares necessário, acrescenta-me onde me achares incompleta, marca-me no canto inferior as tuas paragens, riscame a caneta nas impressões” (PORTELA, 2019, p. 30). O leitor não mais é um ser para fora do texto, mas alguém consciente, capaz de participar da construção do sentido da narrativa e/ou de inserir comentários à margem do texto lido, visando completar o seu sentido ou questioná-lo. Diz o texto: “Eu, como obra, agradeço-te e repenso-me (mas não notarás ao folhear-me), e tu, como coisa que pensa, mentes-me, mas o teu corpo não sabe e assim incorpora” e continua:

Quando chegares ao fim decide se me leste como se fosses o Martin Luther King ou a Rosa Parks. Pensa bem antes de te responderes. Nem todos os que se escrevem aceitam ser carne para canhão mas quase todos gostaríamos de, com isso, fazer a diferença. Caso contrário, para quê ler? (PORTELA, 2019, p. 31).

Eis o enigma a ser decifrado antes de se adentrar uma narrativa – metaficcional e autorreferencial – que, afinal, propõe ao leitor uma tomada de decisão em relação à sua própria identidade: “a partir daqui tudo deve ser meticuloso porque cruel” (PORTELA, 2019, p. 32).

Cruéis, além de uma determinada identidade de receptor a ser assumida, são os contos ou fragmentos narrativos (cartas de um jogo?) que compõem a obra e que correspondem, cada um, a um dia da semana. Curioso é o fato de que o livro não se inicia pelo domingo, mas pelo primeiro dia útil, ou seja, a segunda-feira, dia este que se encarrega de começar o ciclo semanal de atividades de trabalho. Sendo assim, o leitor acompanha uma voz narrativa sempre em primeira pessoa e demarcada no feminino, identificada somente, numa manobra irônica, na primeira narrativa, como Alice Winston Smith⁶. Não se pode afirmar que esta personagem é a mesma em todas as narrativas. Entretanto, pouco importa tal identificação, haja vista que a construção textual na primeira pessoa abre a possibilidade para que o leitor faça parte da própria obra, tomando o lugar, por vezes, da própria personagem. Isso porque essa criatura parece uma voz incorpórea, abstrata, que não só deseja ser ouvida, mas que carece de um corpo que permita a ela agir. Nesse sentido, o leitor adentra o texto e acaba por, através da performance, dar corpo a essa personagem, já que o cotidiano experienciado pela criatura de papel acaba por ser reconhecido por aquele que mergulha na ficção. Ambos se reconhecem neste universo violento e sufocante de uma prosa poética que visa compartilhar ao invés de isolar, ato típico do gesto da própria leitura, que consiste num exercício contra o discurso monológico. E, em decorrência

6 A suposta identidade da narradora-personagem aponta para determinadas personagens de obras ficcionais preexistentes e consagradas: Alice, de Alice no País das Maravilhas e Alice através do espelho, de Lewis Carrol, e Winston Smith, protagonista da obra 1984, de George Orwell. Ambas as protagonistas, referenciadas através da construção onomástica feita por Patrícia Portela, consistem em personagens de narrativas distópicas.

disso, o leitor-cúmplice deve “faz[er] um reconhecimento do espaço entre [as] linhas com quem sabe que todos os monólogos são diálogos, e que todos os diálogos são monólogos. Entre nós dois” (PORTELA, 2019, p. 31).

O monólogo ou diálogo monologado estabelecido ganha ares de um discurso confessional no qual a narradora-personagem nos revela que “lev[a] uma vida habitual de segunda a sexta” (PORTELA, 2019, p. 36). A habitualidade apontada diz respeito a uma rotina sufocante, na qual o sujeito é prisioneiro da lógica capitalista, sendo um escravo do seu próprio emprego: “Há sete anos que não saio do país, que não passo um fim de semana fora de casa, sempre o trabalho, sempre o trabalho... nunca tenho tempo para nada” (PORTELA, 2019, p. 44).

A vida da personagem obedece a uma lógica restrita: “Regresso a casa, ao fim do dia, à mesma hora de sempre, depois de atar os joelhos ao corpo com os sapos todos que engoli durante o horário de expediente” (PORTELA, 2019, p. 37). Os dias da semana perdem sua singularidade, tornando-se todos iguais: “Às dez da noite vou ter com o Inconformismo com quem vou ao café todos os dias” (PORTELA, 2019, p. 38), de modo que não há espaço para o novo, para uma revolução, pois “falhamos sempre” (PORTELA, 2019, p. 38) e “amanhã ainda é dia de trabalho” (PORTELA, 2019, p. 38).

Imersa numa rotina asfixiante, a narradora-personagem tenta romper o seu ritual diário expressando um desejo de tirar férias, lançando-se num processo de enumeração de possíveis viagens imaginárias, tanto passadas quanto futuras, mas que se pressupõe que nunca se concretizaram ou virão a se concretizar. Nota-se, inclusive, que a própria personagem boicota os seus sonhos ou desejos, inventando sempre possíveis “senões” ou desculpas para a sua não realização. O anseio da personagem está sempre interdito, é atravessado por acontecimentos (imaginários ou reais) que a impedem de pôr seus planos em prática. Quando completou seus quarenta anos, desejava visitar a Escócia, realizando um sonho, em direção a busca da sua ancestralidade por meio da figura do bisavô. A viagem seria realizada ao lado de Ivo, seu ex-cônjuge, que também possui uma ligação com a Escócia. A viagem com todo o seu planejamento naufraga devido ao término repentino de doze anos de convivência, por vontade de Ivo. Sozinha, a narradora-personagem passa a traçar um discurso que busca justificar a sua decisão de não prosseguir com o plano anterior, já que não consegue perceber motivos para se lançar na aventura de conhecer um novo país sem uma companhia. Desamparada e entregue à solidão, ela vai listando alternativas para dar continuidade às suas férias, entretanto, as sonhadas férias transmutam-se no prolongamento das atividades trabalhistas que a aprisionam em uma rotina incessante e imutável: “mas para ir à Escócia não tinha companhia e, como tinha de acabar um assunto no emprego que estava pendente há mais de um ano, acabei por passar as férias em casa, mas a trabalhar” (PORTELA, 2019, p. 45). O prazer e a diversão são postos de lado e o trabalho impera na vida da personagem, que cogita tirar uns dias de folga não para dedicar a si,

mas para se ocupar dos afazeres domésticos. A constatação lógica, coercitiva e capitalista de que os dias necessitam ter uma rotina rígida e devem apresentar um lucro ao final do dia corrói o sujeito a tal ponto que não se permite sequer tirar alguns dias de folga:

é sempre complicado, tirar só três dias de folga para depois estar mau tempo, e depois não se consegue adiantar nada no jardim, depois uma pessoa acorda tarde e quando dá por si, perdeu o dia, depois a frustração que acumula domingo à noite por não ter aproveitado o fim de semana como deveria (PORTELA, 2019, p. 46).

Byung-Chul Han, ao refletir sobre a contemporaneidade, em *A sociedade do cansaço*, nos diz que “a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivo” (2017, p. 70). Tal esgotamento é evidente na personagem e se faz presente em um discurso que simula uma espécie de confissão, na qual o sujeito revela o seu atual estado: “estou cansada... estou mesmo esgotada, e sinto-me sem energia para continuar a vida que levo. Há sete anos que não tiro férias, como é que é possível?” (PORTELA, 2019, p. 48). A questão que se impõe é meramente retórica, uma vez que a própria personagem a responde ao longo do seu relato. Em meio ao desespero e ao desejo de evasão da rotina por meio de uma viagem que nunca fez ou nunca quis fazer de fato, surgem possibilidades ou intenções de traçar um destino turístico que, a princípio, já seria inviável. A personagem anseia por uma mudança, algo capaz de libertar da inércia da vida, capaz de provocar uma ruptura radical em seu cotidiano, uma convulsão ou tempestade. No entanto, acaba arranando desculpas para si própria: com medo de enfrentar o risco e o imprevisto, circunscreve-se ao círculo absurdo de um cotidiano sem saída.

Claro está que o planejamento de uma viagem que valha a pena e a marque pelo resto da vida é sempre adiado. O discurso referente à necessidade de planejamento das férias acaba por ser rasurado com a enumeração de obstáculos a serem enfrentados para pôr em prática o desejo de evasão da rotina. Um dos exemplos sintomáticos é a tentação da personagem em lançar-se numa aventura de conhecer a China. Entretanto, a possibilidade de realização de percorrer a geografia do país, a história e a cultura local deflagra um contradiscurso capaz de inviabilizar o plano previsto. Dentre as dificuldades listadas, apresentam-se a complexidade de se aprender chinês, afinal comunicar-se no idioma nativo proporcionaria uma experiência genuína de imersão na cultura; a existência de questões burocráticas, tal como a emissão do passaporte; adversidades relacionadas a questões climáticas e de saúde... Variadas são as desculpas que podem ser levantadas para naufragar o desejo de viajar. Determinados subterfúgios escondem o verdadeiro, inconsciente e íntimo motivo que impede a narradora-personagem de gozar as férias imaginadas: o caso de não obter licença para o seu afastamento do museu em que trabalha não se justificaria, pois ela é a sua própria chefe no setor em que atua. A lógica produtivista, introjetada por ela e imposta pelo regime capitalista, faz com que se sinta insubstituível.

Frente à possibilidade de realização dessa viagem, a personagem falha no cumprimento do seu desejo e, através de um discurso irônico altamente corrosivo, dessacraliza a experiência adquirida numa viagem, transmutando-a numa jornada metonímica por uma China inventada em

Lisboa, que aponta para a encenação da condição humana para desvelar uma violência latente. Constata-se, assim, mais uma vez, a prevalência da lógica capitalista, capaz de aprisionar o sujeito na sua teia: ao retirar dele a liberdade, castra os seus desejos, fazendo com que “o sujeito se transform[e] numa máquina de desempenho que pode funcionar livre de [qualquer] perturbação” (HAN, 2017, p. 70), com o objetivo de maximizar a sua atuação na sociedade do lucro e do poder. Segundo Han, toda a vitalidade do ser é direcionada única e exclusivamente na busca incansável pelos resultados, lucros ou pela (ilusória) sensação de utilidade em relação as suas atividades, tanto que tal perspectiva culmina no “excesso da elevação do desempenho [que] leva a um infarto da alma” (HAN, 2017, p. 71). Se por um lado, o sujeito está aprisionado pelo sistema capitalista, por outro, observa-se que o que desestabilizaria essa lógica, que torna o sujeito dócil frente ao sistema que o devora, seria uma vertigem metafísica capaz de desarticular o instituído. Somente assim, ao correr riscos diante do imprevisível, o eu se colocaria frente às questões da existência.

Quando a personagem não está no seu local de trabalho, ela se dirige a uma drogaria para comprar verbetes filosóficos para serem lidos, normalmente, após o jantar. Curioso é que é precisamente o espaço dedicado à venda de medicamentos para o tratamento de enfermidades que o sujeito consegue adquirir verbetes cujo objetivo é o despertar da consciência “à procura de uma resposta clara para o complexo princípio do Universo” (PORTELA, 2019, p. 36), cuja resposta jamais será alcançada.

“Cada dia útil é como uma aspirina”, diz a personagem em determinado momento da narrativa. O trabalho condiciona o sujeito a um estado de dormência e alienação frente aos sintomas provenientes de uma vertigem metafísica latente na personagem: “Inspiro como se estivesse a inalar entulho e sinto os pulmões cansados a lutar contra a desarticulação da alma” (PORTELA, 2019, p. 38). A personagem, diante da impossibilidade obter uma resposta concreta frente às questões que movem o homem e o mundo, acaba por aceitar, “ainda que superficialmente, que tudo continue a ser o mesmo beco sem saída apocalíptico que [a] permite sobreviver um dia de cada vez” (PORTELA, 2019, p. 39), pois, afinal, “somos todos *zombies*, nem carne, nem peixe, nem vivos, nem mortos, e não há planos de contingência para tamanha catástrofe natural” (PORTELA, 2019, p. 40).

A obra de Patrícia Portela nos parece recuperar o «Teatro do Absurdo», uma vez que não busca, de forma contundente, “destruir a muralha morta da complacência e do automatismo, para restabelecer uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição” (ESSLIN, 2018, p. 344). Evidencia-se que o consumo dos verbetes filosóficos é feito durante a noite, num tempo intermédio entre o sono e a realidade, no qual a personagem luta contra uma insônia, e, assim, o espaço onírico torna-se um temor para a personagem que teme sonhar, pois esse ato pode lhe arruinar uma boa noite de descanso, afinal “amanhã ainda é dia de trabalho” (PORTELA, 2019, p. 38).

Para Freud (2009), o sono consiste na realização de um desejo reprimido que muitas vezes não realizamos, devido às imposições sociais. No caso da narrativa de Patrícia Portela, esse sujeito, naufragado no automatismo do cotidiano, nunca conseguirá se libertar, concretamente, da realidade sufocante em que vive e, por isso, passa a experienciar uma viagem apenas onírica por diferentes espaços. Os sonhos da personagem são narrados a partir de um viés que flerta com o surrealismo, de modo a evidenciar a identidade esfacelada do sujeito, cujos fragmentos funcionam como demarcações nos espaços onde a personagem transita, de modo a construir um mapa imaginário, por meio da despersonalização do sujeito.

A filosofia, a poesia, o sono e o jogo são os meios pelos quais a realidade é posta em suspensão e o tempo instaura um entrelugar onde o sujeito busca se evadir da realidade que o cerca e o aprisiona. Entretanto, a cosmogonia construída por Patrícia Portela é desenhada por linhas estéticas inerentes ao processo do surrealismo, uma vez que “o mundo é visto como uma sala de espelhos e a realidade mistura-se imperceptivelmente com a fantasia” (ESSLIN, 2018, p. 342). Dessa forma, o espaço narrativo, através de uma sutil ironia, ratifica a reificação do sujeito, amplifica os dilemas de uma sociedade fragilizada, aponta para distopias e denuncia os valores sociais regulados pela lógica capitalista. O texto ficcional encena a vida mediana circunscrita numa rotina ordinária, sufocante, na qual o sujeito – assalariado e automatizado – tem de lidar com a impessoalidade e as distâncias dos relacionamentos interpessoais ao ponto de abrir mão de seus sonhos de lazer. Seja como for, a “teatralização”, característica da prosa de Portela, provoca certo estranhamento no leitor, deslocando-o para um estado de desconforto latente: ao ter de encarar a sua própria realidade encenada diante dos seus olhos sob outras perspectivas, o jogo põe em cheque, em diferentes estâncias, uma justaposição entre a artificialidade e a naturalidade, de modo que a encenação ocorre de maneira fragmentada, num espaço-tempo que se contrai e expande constantemente, propiciando outra forma de relação entre sujeito e o outro, e, entre o eu consigo mesmo. Por isso, *Dias úteis* possui um aspecto demasiadamente doloroso para o leitor, já que funciona como um espelho cruel da realidade pós-moderna da qual ele faz parte, de tal maneira que uma existência insustentável e próxima do absurdo torna-se real. O jogo narrativo permite a reflexão da condição humana, mesmo que alguns aspectos pertençam ao campo estritamente ficcional da tragicidade do homem.

Antes que o leitor termine a incursão pelos contos ou fragmentos narrativos que se sucedem, há um alerta indispensável: “Mante[nha] os óculos escuros sempre à mão. O regresso à realidade é sempre um choque demasiado iluminado e nem sempre mais construtivo, ainda que se diga por aí, e de forma leviana, que de toda a desgraça se pode tirar uma qualquer lição” (PORTELA, 2019, p. 31). Ao fim da última página, o leitor deixa a obra, mas ela ainda possui um pedido: “Mas espera, para não acontecer depressa. Aceita o nó, ou ataca-o. Ataca o nó, ou aceita-o. Não peças socorro nem esbracejes porque afogar é o que se faz a um fim. Não te despeças. Promete só que regressas” (PORTELA, 2019, p. 32-33). O regresso consiste no reinício do jogo e o seu *reset* configura outra leitura da didascália, que passa a funcionar como

um manifesto, um “manifesto disfarçado de conto de fadas” (PORTELA, 2019, p. 80). Um grito contra o automatismo da vida, um desejo de ruptura da sociedade do cansaço, de enfrentamento do absurdo dos dias úteis. E o leitor pergunta-se: será ele capaz de desatar o nó descoberto? Será ele capaz de ganhar o jogo e de subverter as regras impostas pelo sistema capitalista? Após interpretar as entrelinhas perceberá o absurdo em que se encontra envolvido? Conseguirá o leitor dar a última cartada e ganhar o jogo, escrevendo a sua própria história?

Assim, a obra de Patrícia Portela, após desassossegar o leitor, tornando-o cúmplice da sua escritura, passará a ser revisitada como

uma coisa sem sentido que gosta de ti mas não espera a tua revolução porque as coisas não esperam. Uma coisa sem sentido que ambiciona acompanharte, dar-te esperança, dizer-te que sim, que tudo vai correr bem, que tudo vai ser melhor amanhã, mas daqui até à tua mudança são muitos quilómetros, especialmente se insistimos em percorrer o tempo tão devagarinho e quase sem escrever (PORTELA, 2019, p. 80).

Resta saber se o leitor será capaz de se ver refletido na narrativa encenada e se, uma vez consciente das suas limitações e alienações, mudará o seu comportamento cotidiano. Resta saber, inclusive, até que ponto a literatura, que se propõe a denunciar a reificação do sujeito, inserido em um mundo capitalista e cerceador de sonhos, conseguirá interceder no real, transfigurando-o.

REFERÊNCIAS

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Trad. Maria Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliadora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HAN, B-C. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. 2. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PORTELA, P. *Dias úteis*. Belo Horizonte: Dublinense, 2019.

REAL, M. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.35520/diadorim.2022.v24n2a51114>