

que o real «não é a aparência mas sim a ideia, a essência das coisas». Entre os outros poemas que tomam como objeto obras de arte visuais, destacam-se «Uma Litografia de Gil Teixeira-Lopes: *Ecce-Femina*» (p. 38) e o conjunto de três sonetos em volta da «Pietà d'Avignon» (p. 42-4). O primeiro faz, como o título deixa claro, a leitura de uma litografia do pintor português Gil Teixeira-Lopes, a qual se encontra no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian. A frase nominal inicial do texto («O sudário também») confirma, desde logo, a suspeita que o título já levantava no leitor de se estar perante uma obra que entra em diálogo como o «*Ecce Homo*», do Museu Nacional de Arte Antiga. Este diálogo levanta uma questão prévia, que é a da prevalência que adquire a dimensão estética quando uma obra de arte de intuíto inequivocamente devocional passa do convento a que era originariamente destinada para um espaço museológico, onde, independentemente da carga devocional que possa manter, se insere num evidente processo de secularização. Isto ajuda, de algum modo, a explicar o aparente *à-vontade* com que o artista contemporâneo lidou com as categorias do *sagrado* e do *profano* relativamente a um dos grandes ícones de temática religiosa do nosso património artístico. A leitura de Fernando Guimarães, que, ao mesmo tempo, nunca perde de vista o quadro na origem da litografia de Gil Teixeira-Lopes, é conduzida por aquele olhar interior que é muito o seu, preocupado essencialmente em vincar junto de nós a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de apreender o real, «lugar secreto» por excelência, sem, todavia, jamais deixar de colocar a questão do *sentido*, e fazer-nos oferta do poema, como resultado possível do inquieto percurso que fez. À minúcia descritiva da «Pietà de Avignon», em *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, não raro prolixo ao manifestar a sua consabida erudição, responde Fernando Guimarães com a sua discrição habitual, preferindo centrar-se nos sentimentos e emoções que o quadro intenta exprimir, com relevo para o «sofrimento» e a «dor», ao mesmo tempo que não deixa de salientar a «serenidade» que transparece das figuras que compõem o quadro e realça a presença da «luz», sua preocupação permanente, também de ordem técnica, na leitura que faz de obras de arte visuais. Aspeto de importante inovação no tratamento do tema é a subdivisão que efetua na abordagem das figuras que se definem como personagens da obra, dedicando um dos sonetos ao «doador» e outro a uma outra unidade significativa, a que é constituída por Maria Madalena e São João, sem, com isso, fazer que seja posto em causa o sentido do todo.

O diálogo com a literatura não está, naturalmente, ausente de *Os Caminhos Habitados*. O título de um dos sonetos da segunda secção do livro, «Última Carta de Franz Kafka a Milena» (p. 31), remete para a última carta da correspondência que, entre 1920 e 1922, Kafka manteve

com a tradutora de alguns dos seus textos para a língua checa. No seu texto, Kafka dá conta da dificuldade em continuar uma carta que há muito encetou, pois mesmo ali onde se encontra «os velhos sofrimentos o encontraram, o assaltaram e o deitaram muito abaixo». A Fernando Guimarães, o que sobretudo lhe interessa realçar é o que há de derradeiro nas palavras que chegarão a Milena, de proximidade do fim de um «enredo», da «narrativa» que a relação entre ambos constituiu, e o que há de insondável em todas as relações humanas, tópico em íntima articulação, na sua poesia, com a nunca relegada questão do «sentido». Num texto da terceira secção (p. 66), por sua vez, o poeta interroga-se e interroga-nos sobre a experiência da leitura de uma narrativa, concretamente sobre a ignorância da personagem em relação ao seu destino, e o problema da sua dependência do autor e do leitor. A questão fica em aberto, como muitas das coisas com que nos confrontamos num livro em que o poeta tem o cuidado de nos avisar que «nem sempre encontramos para todas as perguntas uma resposta» (p. 72).

Fernando J. B. Martinho

* Fernando Guimarães, *Os Caminhos Habitados*, Porto, Edições Afrontamento, 2013.

«ACTA EST FABULA»: MEMÓRIAS DE EUGÉNIO LISBOA

Jean-Jacques Rousseau escreveu as suas *Confessions* para «mostrar aos [seus] semelhantes um homem [ele próprio] em toda a verdade da sua natureza» e, ao fazê-lo, para estabelecer o que ele entendia como «a verdade», a qual fora travestida pelos seus detratores. Não é esta a principal intenção das *Memórias* de Eugénio Lisboa*. Afastando-se de qualquer polémica em que poderia ser parte envolvida, o presente texto é marcado por uma constante serenidade, o que permite ao autor revisitar as experiências vividas na infância e adolescência (vol. I) e no início da sua atividade de crítico, desenvolvida entre 1955 e 1976 (vol. III), na época em que trabalhava como engenheiro eletrotécnico em Matola, e depois na Beira, ao serviço da empresa petrolífera Total.

O empreendimento dir-se-ia fundamentalmente egocêntrico: «Chegado ao ocaso da vida, vem-me o desejo irresistível de voltar atrás, recordando os momentos que mais me tocaram e, também, as oportunidades que perdi: as atenções, mas também as desatenções, as devoções, mas também os desapegos, os fastios» (I, p. 11). Se esta atração exercida pelo passado nada tem de invulgar¹, o posicionamento do autobiógrafo sobre aquilo que viveu resulta de uma escolha individual. Em *Les Mots*, Sartre lança desde logo um olhar crítico sobre os seus anos de infância e adolescência: «Sobretudo, nada de promiscuidade; mantenho o meu

passado a uma respeitosa distância», escreve ele. Não é o que se verifica em Eugénio Lisboa, para quem o que está em jogo é reviver, por meio da escrita, os episódios mais marcantes do seu passado.

Não se trata, no entanto, de uma busca de identidade, já que não resulta de um desejo de um mais profundo autoconhecimento. «Faço grandes descobertas sobre mim próprio ao escrever estas *Memórias* [*La Vie de Henri Brulard*]», afirmou Stendhal. Não é este o objetivo de Eugénio Lisboa. A autobiografia não é análoga a um trabalho psicanalítico: por um lado, o passado surge desembaraçado de qualquer obscuridade, de qualquer zona suspeita que a escrita teria por função iluminar e explicitar; por outro, o indivíduo chamado Eugénio Lisboa não sente qualquer necessidade de dizer sobre si próprio o que jamais foi dito. Em momento algum suspeita da existência de um eventual impensado que tivesse guiado as suas motivações e que, uma vez posto a nu, pudesse lançar uma luz recorrente sobre as suas opções políticas, a sua vida amorosa, as suas escolhas estéticas. Lisboa ou a inocência do olhar: tal poderia ser o título de um ensaio sobre o autor: «O meu passado é só meu e só eu sou capaz de o sondar em toda a sua profundidade» (*ibid.*). E uma vez que ninguém está mais bem colocado do que ele para saber quem é Eugénio Lisboa, o autor não sente qualquer necessidade do auxílio de outras palavras que não as suas (as do psicanalista) para revelar o seu ser. De igual modo, também não experimenta a necessidade de se submeter a uma introspeção prolongada, já que não renuncia à «profunda convicção» de que «o mundo começou quando nós começámos» (I, p. 12). Desde logo, porquê procurar além de si mesmo e noutros tempos uma «verdade» que não pode deixar de ser ilusória, já que repousa apenas «sobre a areia», de acordo com a fórmula cartesiana, ou seja, sobre elementos que se revelam infundados por não terem sido experimentados pelo sujeito nos planos emocional e reflexivo?

Tudo se passa como se o vivido fosse de uma legibilidade absoluta, ainda que feito de «emoções contraditórias [...] deslumbramentos e decepções, alegrias e angústias» (I, p. 12). Torna-se desnecessário conceber uma estratégia narrativa capaz de decifrar factos mergulhados na primeira infância e que determinam a curva da vida adulta, já que o que nos é dado, de uma lisura absoluta, surge desprovido de qualquer profundidade suspeita. Escrever o passado não põe em jogo os estratos da existência do sujeito, e seria inútil baralhar as pistas multiplicando pseudónimos para desviar a atenção do leitor e descrever as situações travestindo a verdadeira identidade do protagonista, tal como fez Stendhal no seu tempo². Eugénio Lisboa não se mune de qualquer simulacro: em momento algum, nas suas *Memórias*, o *eu* surge mascarado. Não encontramos nestas páginas qualquer eclipse, já que nenhum assunto

é objeto de pejo. Da mesma ordem da narrativa, o texto observa uma linearidade cronológica; o escritor regista meticulosamente as impressões que a memória conservou, apresenta os resultados que obteve nas principais disciplinas e as distinções académicas que estas lhe valeram (cf. I, p. 184, por exemplo); dá a conhecer os professores da escola primária ou secundária que lhe ensinaram matemática, literatura, desenho, francês, ciências naturais ou, muito simplesmente, a leitura, condição de possibilidade de todo o saber.

A evocação precisa dos docentes que o autor conheceu ao longo dos seus anos de estudante permite-lhe distribuir entre os mesmos felicitações, homenagens ou, pelo contrário, censuras. Poder-se-ia ver aqui a marca de uma superioridade intelectual. Mas tal interpretação seria um equívoco. Eugénio Lisboa sabe melhor do que ninguém da importância do mestre (professor ou mentor) e dos «pedagogos notáveis» (I, p. 27) na descoberta do saber; durante os seus anos de adolescência, conheceu por experiência direta a intensidade emocional suscitada pelo estudo da literatura ou da matemática, esta última capaz de revelar «a esbelteza da abstracção» (I, p. 54); e experimentou o sentimento de falta causado por um professor desprovido de qualquer projeto pedagógico, como foi o caso, na educação artística (I, p. 55). Do mesmo modo, se o autor aponta o impacto de determinadas leituras (Stendhal, Dostoiévski, Gaspar Simões, José Régio, Van Paassen, Pirandello, etc.), não o faz com o objetivo de exibir a amplitude dos seus conhecimentos no domínio literário; tais referências surgem para dar testemunho dos momentos charneira da sua vida interior e para explicitar a sua formação intelectual. Assim, a razão de tal prática torna-se perfeitamente clara: «Escrever memórias é tentar imprimir a marca de eternidade a momentos, para nós inesquecíveis e esquecidos, intensos, mágicos, às vezes, quase insuportavelmente vivos [...] convencê-los de que estes momentos foram realmente algo de especial — eis a tarefa gigantesca do memorialista [...] *dar*, com palavras, a intensidade das emoções» (I, p. 33).

Eis, pois, o âmago da questão: aquele que deseja traçar a sua própria biografia deverá insuflar na linguagem um poder expressivo capaz de comunicar ao leitor o choque interior causado por determinados episódios do passado considerados determinantes para a construção da personalidade afetiva e intelectual do sujeito em causa. Se o autor se revela tão respeitador da ordem cronológica — passando em revista, escrupulosamente, os anos sucessivos da sua instrução escolar —, fá-lo para nos mostrar de que modo a criança e, mais tarde, o adolescente que foi darão lugar ao engenheiro e depois ao ensaísta, ao poeta e ao homem *engagé* que conhecemos. Porque, para além de registar os episódios mais intensos do seu percurso de vida, o autor pretende mostrar a eclosão de

um sentido moral, de um julgamento de alcance geral sobre as relações sociais (entre indivíduos de diferentes comunidades), a política e os grandes acontecimentos da História. Assim, a descoberta da guerra civil em Espanha por intermédio de amigos dos seus pais regressados de Portugal percute violentamente a sensibilidade do jovem Eugénio, então com sete anos de idade, que compreende que «viver não era a brincar» (I, p. 24). Este abalo conjugar-se-á com cenas de rua extremamente chocantes, presenciadas aqui e ali, nas quais era patente «a brutalidade repressiva de polícias brancos e cipaios negros» (I, p. 19) contra os negros. Esses instantâneos incitarão o jovem Eugénio a uma reflexão sobre a violência exercida pelos representantes da Lei sobre uma parte da população «de cor» — reflexão que assumirá uma crescente amplitude. Do mesmo modo, se o escritor assinala o prazer («a glória») que experimenta, em criança, ao caminhar descalço pelo mato (I, p. 72), não o faz com o mero objetivo de relembrar essa sensação maravilhosa, já que tal apontamento funciona como «embreante» para o estabelecimento da sua visão da sociedade moçambicana da época, a saber: as crianças pertencentes à classe privilegiada gozavam de um bem-estar material que ele desconhecia, mas ignoravam a felicidade resultante de gestos tão simples e banais como a sensação de um contacto imediato com a terra; não tinham, por isso, a mais pequena noção das verdadeiras riquezas. Onde a ideia de uma superioridade pessoal. Superioridade essa reforçada por resultados escolares de excelência em todas as disciplinas de estudo: «Quem se alça até ao topo, partindo já de muito alto, não perturba. Quem lá chega, vindo de muito baixo — inquieta» (I, p. 58). Outro exemplo: a visita do Presidente da República à capital moçambicana na época em que o autor frequentava a escola primária deixa nele uma definitiva impressão de desgosto pela «rigidez militar» (I, p. 37). Muitos anos passados, Eugénio Lisboa persiste numa aversão visceral às paradas militares diante de altas personalidades do Estado e num sentimento de desprezo por qualquer função ligada ao exercício do poder político (I, p. 37-38).

Em suma, para além do desejo de imortalizar através da escrita determinadas experiências fundamentais do passado, a autobiografia visa constituir um meio de transmissão de valores cuja positividade o autor pôde constatar ao longo de todo esse tempo.

A estrutura do texto surge-nos então com maior clareza: longe de ser apenas uma série de notas relativas a momentos importantes, sob o plano emocional, que marcaram o passado do autor, estas *memórias* selecionam tais momentos com o único fim de introduzir um comentário aos mesmos — comentário que visa lançar luz sobre os traços mais salientes da identidade profunda do autor (ou, pelo menos, da identidade que ele deseja comunicar ao leitor). Por outras palavras, este

projeto rompe os grilhões da sequência cronológica para compor uma visão dos factos determinada pelo narrador. Ainda que este afirme não pretender «nem embelezar o meu perfil, nem enegrecê-lo demasiado» (I, p. 72), é evidente que o ato autobiográfico assume uma forma pre-estabelecida que submete o vivido a uma seleção e uma reorganização subjetivas. Aqui, a forma dá sentido e coesão ao fundo, já que é precisamente esta estrutura formal que garante uma continuidade do eu: «é por esta identidade de si mesmo para si mesmo que um velho se encanta [...]. Ele é sempre esse homem, sempre esse jovem, sempre esse adolescente, sempre essa criança. Por estranhos que pareçam uns aos outros, eles são também eu próprio e confundem-se em mim ao ponto de os seus rostos não se distinguirem.»³

É esta ligação entre os diversos estádios de um percurso de vida que, estamos em crer, garante o conseguimento destas *Memórias*. Deseña-se então, com crescente clareza, uma personalidade intelectual animada por um espírito crítico sem limites e que será o cerne original de todos os posicionamentos futuros de Eugénio Lisboa em qualquer domínio que seja. Essa personalidade foi-se construindo ao sabor de encontros profissionais ou ocasionais (o comandante de um petroleiro francês em serviço no porto da Matola deu-lhe a conhecer os textos autobiográficos de Marcel Pagnol — III, p. 103) e das suas leituras, inumeráveis e ecléticas — romancistas ou contistas portugueses, mas também ingleses, americanos, russos, franceses, alemães e italianos; teóricos da literatura (Barthes, Todorov, Julia Kristeva, Valéry, Sartre); e filósofos da existência (Aristóteles, Platão, Kant, Schopenhauer), da história (Engels, Marx, Lênine, Tocqueville) ou das ciências (Russell, Whitehead, Karl Popper). Daí o cuidado do autor na enumeração das suas relações (amigas ou inimigas) e das suas referências, as quais constituem os alicerces da sua consciência crítica, cuja emergência e condições de possibilidade o autor demoradamente expõe.

Sem pretender entrar numa análise profunda, sublinhem-se os seguintes aspetos :

— O autor não esperou até à idade adulta para tomar consciência dos problemas sociais do país e, em termos mais amplos, do continente africano. A sua aversão pelo poder político enquanto tal remonta à escola primária. Alguns anos depois, Lisboa descobrirá a influência opressiva da política sobre o ensino graças à sagacidade de um dos seus professores, Domingos Reis Costa, o qual desprezava ostensivamente os colegas devotados (vendidos) ao Estado Novo (I, p. 47). A sua tenra idade não lhe permitia ainda entender as causas, mas ele tinha já a intuição das grandes disparidades entre o nível de vida das crianças negras, o de outros alunos brancos e o seu. O jovem Eugénio brinca como igual com os primeiros, mas dorme numa casa de pedra,

enquanto os seus companheiros regressam à palhota ou à cabana de madeira familiar. «Isso parecia-me natural», confessará mais tarde Lisboa (I, p. 47), observando que, quando se está imerso na ideologia colonialista da época, «absorve-se a injustiça com a mesma facilidade com que se respira».

— A leitura não foi o único instrumento utilizado na edificação dessa estatura intelectual; o cinema teve uma importância pelo menos equivalente à literatura. Eugénio descobre-o por volta dos cinco ou seis anos através de filmes indianos, por certo de qualidade medíocre mas que, como Tarzan ou os truques de magia divulgados pelas Cine-Variedades (I, p. 26-7), deixarão uma impressão indelével no espírito do futuro polemista. Chegado à idade adulta, Lisboa animará o «Cine-Clube» da Beira (III, p. 52) e assistirá às principais obras-primas da Sétima Arte, de Eisenstein a Antonioni, Resnais e Stanley Kubrick. Começando por ser um passatempo, o cinema forneceu ao adolescente modelos comportamentais — um Gary Cooper fundido com John Wayne ou Errol Flynn, quando as circunstâncias o exigiam (I, p. 61) —, e será depois matéria de uma reflexão permanente sobre as relações entre a substância e a forma, sobre a beleza das imagens e a sua incidência nos grandes problemas morais (o amor, a felicidade, a morte, a guerra, etc.).

— Essa reflexão conjugar-se-á naturalmente com obras literárias das mais diversas origens e dos mais variados suportes linguísticos, e também com outras formas de expressão artística, como a pintura (de Zurbarán, Veronese, Vermeer, Picasso, Dufy, Kandinsky, Braque, Buffet) ou a música (de Xenakis e Prokofiev).

Nestas condições, um tal interesse pela coisa artística não poderia permanecer passivo; tinha necessariamente de se concretizar em comentários orais (discussões em torno de um filme ou de um realizador) ou escritos, estando na origem de um grande número de textos críticos que marcariam a história contemporânea da receção literária de expressão portuguesa. Alguns desses textos fariam polémica, influenciando de modo duradouro a abordagem do texto literário. Seria o caso da longa controvérsia que opôs Alfredo Margarido a Rui Knopfli, e na qual participaria também Eugénio Lisboa; discutia-se então a especificidade da poesia, a originalidade da criação ficcional moçambicana e as suas relações com a esfera política, a ideologia oficial, o pensamento marxista, os grandes acontecimentos nacionais e internacionais e a liberdade do artista. O principal foco de interesse deste terceiro tomo das *Memórias* está, aliás, no facto de dar a ler longos trechos dessas discussões, uma vez que as revistas ou os jornais onde foram originariamente publicadas são hoje de difícil acesso. E nada perderam da sua vivacidade, como atestam as reminiscências e os comentários do autor em torno das

passagens selecionadas dessas publicações (veja-se, por exemplo, III, p. 178). É neste contexto que Lisboa traça a história do mensário *A Voz de Moçambique*, surgido em finais de janeiro de 1960, e do suplemento bimensal *Artes e Letras* do jornal *A Tribuna*, que começa a publicar-se a partir de outubro de 1962. Estes terão sido os indispensáveis suportes materiais da expressão poética, crítica e artística dos intelectuais portugueses ou autóctones que viviam permanente ou temporariamente em Moçambique durante esse período: «*A Voz de Moçambique* ia-se tornando uma parte de nós, uma outra casa» (III, p. 290; *A Tribuna* não teria mais do que um ano de existência). Essas páginas não só deram a conhecer Craveirinha, Orlando Mendes, Knopfli, Rui Nogar, Fonseca Amaral, Virgílio de Lemos (sob o pseudónimo de Duarte Galvão) ou Ilídio Rocha, como veicularam inúmeras traduções de poemas, notícias e recensões de autores estrangeiros (Eliot, Rafael Alberti, Antonio Machado, Brecht, Julien Benda, Gide, Henri Lefebvre, Álvaro Lins, etc.). Além disso, os números mais recentes divulgavam os filmes e as produções teatrais que por essa altura se apresentavam ao público francês (*O Ano Passado em Marienbad*) ou americano, enquanto Knopfli traduzia um conto policial de Fredric Brown e Eugénio Lisboa entrevistava Richard Rive, escritor sul-africano e feroz adversário do apartheid, traduzia Roger Martin du Gard (III, p. 236) ou comentava Lins e Gide.

Não obstante tal profusão, este panorama não cobre todo o campo intelectual da época — quase não toca, em particular, as áreas da psicanálise, etnologia e sociologia, ou as vanguardas nos domínios da pintura e da música⁴. Mas representa, ainda assim, as principais opções dos redatores dessas páginas, pondo em destaque a desconfiança visceral de Eugénio Lisboa ante os regimes totalitários, fosse onde fosse que grassassem — «O Gulag não era, em nada, mais defensável ou menos repulsivo do que o apartheid sul-africano ou a segregação racial nos Estados Unidos» (III, p. 282) —, e dando voz à sua indefetível afeição pela literatura, fosse ao nível da escrita, da leitura ou da crítica. O autor defende o princípio da autonomia da obra relativamente ao poder político e a toda e qualquer ideologia (filosófica, religiosa). Diversas são as passagens em que Eugénio Lisboa critica duramente o Estado Novo — a sua mediocridade intelectual, a sua brutalidade militar, a sua cegueira em matéria de educação e de juízo estético, o seu cinismo, a sua capacidade de mentir e a sua incapacidade de aceitar uma opinião divergente —, mas também o dogmatismo e os perigos do marxismo-leninismo na vida política e prática. Quanto à guerrilha da Frelimo e ao ataque desta, em setembro de 1964, à base militar de Chai, no Norte do país, o periódico nada refere: «Os números da VM que se seguem a essa data não tocam o assunto. Era tabu» (III, p. 341). Não que o autor destas linhas fosse insensível aos acontecimentos; porém, a sua cultura

peçoal predisponha-o a manter-se afastado das ideologias sempre que estas assumiam a forma de propaganda grosseira. Eugénio Lisboa condena as derivas da Revolução Cultural na China (III, p. 346) e os processos iníquos de Ginzburg e de Galanskov na União Soviética por ofensas contra o Estado (III, p. 364), mas evita um comprometimento efetivo com a causa dos anticolonialistas. Prefere saudar a abertura de espírito dos últimos governadores-gerais, Sarmiento Rodrigues e Baltazar Rebelo de Sousa, os quais, entre 1961 e 1964 e entre 1968 e 1970, respetivamente, demonstraram um interesse incontestável pela cultura e pela liberdade de expressão e se deram conta, desde o início das hostilidades, da natureza irreversível do movimento histórico: «essa conclusão justa ia ser também o fim do nosso mundo, tal como o tínhamos construído e aceite. Um mundo injusto, sem dúvida, mas o mundo em que, por acaso e levemente, fruístamos uma espécie de felicidade egoísta: a que era, contraditoriamente, possível» (III, p. 401).

E depois há Lourenço Marques, «o paraíso» (I, p. 187). Essa «Cidade Jardim» (III, p. 22) foi um verdadeiro éden para o jovem Eugénio. Apesar das profundas mudanças ocorridas durante os quatro meses em que o casal Lisboa visitou Paris, Londres, Roma, Madrid e Lisboa, e das inundações de janeiro de 1966, a cidade continua a ser o lugar da felicidade que perdura na lembrança.

Apenas lamentamos que a focalização sobre o material literário luso, franco ou anglófono se sobreponha à descrição da moçambicanidade profunda tal como foi vivida pelo jovem Eugénio Lisboa.

Pierrette e Gérard Chalendar

[trad. Rui Pires Cabral]

NOTAS

* Eugénio Lisboa, *Acta Est Fabula. Memórias I – Lourenço Marques (1930-1947) e III – Lourenço Marques Revisited (1955-1976)*, Guimarães, Opera Omnia, 2012 e 2013.

¹ «Um escritor, se a sua existência se prolonga, acaba por se voltar para o passado, para o maldizer ou para com ele se deleitar» (Colette, no prefácio a *La Maison de Claudine*).

² Veja-se Jean Pouillon, «La création chez Stendhal», *Les Temps modernes*, n.º 69, jul. 1951; e Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, reeditado na col. Points, 1979, p. 155-93.

³ François Mauriac, *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965.

⁴ Com a possível exceção do texto de Rui Knopfli, «Sobre o Conceito de Modernidade», publicado n' *A Voz de Moçambique*, n.º 131, 2 jun. 1964.

RUI NUNES: «UMA VIAGEM NO OUTONO»* OU A SOLIDÃO DO OLHAR

*Ich kann zu meiner Reisen
nicht wählen mit der Zeit;
muß selbst den Weg mir weisen
in dieser Dunkelheit.*

WINTERREISE, SCHUBERT

Os olhos são o inverno de um rosto?

RUI NUNES

1. O Reno

A viagem ao longo do Reno é o móbil de uma escrita sem retorno, que avança solitariamente por entre os interstícios da História e os escombros de uma Europa onde a cultura e a barbárie se aliaram em nome de um Poder totalitário e de uma Razão desumana. Escreveu Victor Hugo: «Il y a toute l'histoire de l'Europe [...] dans ce fleuve des guerriers et des penseurs, dans cette vague superbe qui fait bondir la France, dans ce murmure profond qui fait rêver l'Allemagne. [...] Le Rhin réunit tout» (*Le Rhin, lettres à un ami*, 1845). O Reno mítico, celebrado pelos românticos alemães e por Wagner (*Das Rheingold / O Ouro do Reno*, prólogo de *Der Ring des Nibelungen*), artéria nevrálgica da indústria europeia que figura, hoje, na lista do Património Mundial da Unesco, é o eixo de uma reflexão descontínua, em que se cruzam vários tempos e lugares. O horror dos campos de extermínio nazis é evocado no limite do dizível, porque entre a acalmia do presente e a violência de um passado ainda próximo há uma ferida insanável: «Imensa, esta gente reconduz / a catástrofe ao ruído de folha sobre folha, / mas a vingança dos mortos / é uma faca mergulhada na terra, o gume / iluminado da raiz» (p. 10).

Nas páginas deste livro ecoa, como um *leitmotiv*, «Horst-Wessel-Lied», o hino hitleriano que «torna as bocas uníssonas» (p. 32) e perpetua a monstruosidade da *Shoah* («Shoah, c'est le vent noir du massacre», diz George Steiner). Ele é a emanção de um mal desencarnado cujo ponto culminante é Oswiecim (Auschwitz-Birkenau): «Vou, de Katowice a Oswiecim. Valas de lama, pântanos, renques de faias. O plano imóvel dos reflexos. Qualquer degredo, qualquer segredo, distanciam» (p. 37). O fumo invisível da 'Fábrica da Morte' turva o olhar de quem perscruta os seus vestígios: «cadáveres ainda crescem, a cada movimento de um verme, / até ocuparem os nossos olhos» (p. 36). Cadáveres esfumados, que tornam visível a extensão do massacre e os estilhaços sobre os quais se reconstruiu a Europa: «Chegaram de manhã os mestres-de-obras das novas avenidas, os agrimensores de uma terra batida por ossos, tão leves como um sopro, ensimesmados correm para cá e para lá, procuram e não sabem, / ou fingem não saber» (p. 15).