

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

I. 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 emanação 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).

Esta é a época de uma Europa sem fronteiras, insensível e mecanicamente regulada pelo poder económico: «A europa dos lugares indiferentes, dos aeroportos que se assemelham a longos corredores, fechados a intervalos regulares, por rectângulos a preto» (p. 24). A mesma Europa que consente e silencia novos massacres dentro e fora das suas fronteiras. E, também, aquela em que os escritores «saem apressados de aviões, entram em mangas climatizadas, enchem corredores com as suas palavras». Os escritores «que já não descem o Reno» e que «de palestra em palestra falam da fome e da guerra, bebem um uísque, expõem certezas e maliciosas dúvidas [...], representam múltiplos poderes benevolentes» (p. 24). Nesta Europa do *simulacro*, em que um humanitarismo baseado no valor incontestável das estatísticas se sobrepõe à ética humanista, o homem comum não é mais do que um número: «Um número somos todos o imenso número, / a mais ou a menos» (p. 28). E já se vislumbra o tempo em que o homem sem préstimo se tornará o dejecto de um sistema de trucidação implacável, ao serviço de um qualquer Poder sem rosto. A opulência ominosa e a engenharia financeira ignoram o *pobre*; ou seja: o sucessor daquele a quem os nazis chamavam «homem de nada»: o «homem do vento» (*Luftmensch*) que foi reduzido a cinzas nos campos de extermínio: «um corpo vulnerável / ao vento que se move entre palavras?» (p. 37).

A nadificação nunesiana torna os lugares de qualquer narrativa inabitáveis. São lugares inóspitos, que retiram à obra o fundamento, porque o seu *fazer* é simultaneamente um *desfazer*: «quase nada: / o que faço / desfaço» (*incipit*, p. 7). A violentação da palavra é um acto sacrificial que denega o seu poder e oblitera a sua beleza, acarretando a solidão do escritor e da obra. Uma solidão nómada e inapelável, na medida em que se torna a condição da própria escrita. A consequência desta rejeição visceral é a solidão de um olhar que se vai voltando para si mesmo, de modo a atingir o círculo puro do silêncio.

2. O luto, a morte

Para Rui Nunes, cuja vida se tem repartido entre Portugal e a Áustria, a escrita é um *lugar de luto* por um mundo em perpétuo depericimento. A sua condição de *homo viator* fica exarada nas primeiras páginas do livro: «Atravesso uma casa, um país, estas duas prisões / atravesso-as, porque / não posso desviar-me: / uma delas sempre me espera» (p. 16, 17). Numa entrevista dada a propósito da publicação de *Barro* (2012), o escritor diz o seguinte: «A partida é sempre exaltante, a chegada é pobre. Acontece-me prolongar as viagens. [...] Posso apanhar um comboio directo de enorme velocidade entre Sankt Pölten e Viena, mas prefiro apanhar o comboio vagaroso que pára em todas as estações e apeadeiros. Portanto estou sempre a partir. E gosto muito de escrever

durante a viagem, no comboio»¹. Viajar é caminhar para o interior de si mesmo («É para dentro de nós que vai o caminho do mistério»², escreve Novalis), até atingir a fundura de que irrompe a escrita. É neste tempo *intervalar*, preenchido pela solidão inconfínível que a errância produz, que o escritor reencontra uma quietude provisória. Paradoxalmente, o *regresso* ao ponto de partida significa a sua perda, gerando uma tensão entre contrários e uma melancolia insanável. O quotidiano passa a ser pautado por rotinas que se tornam absurdas, como o abrir e o fechar de uma porta, gesto que leva à evidência brutal de que «o sol tem a intermitência de uma porta entre duas cegueiras, da porta aberta à porta fechada: o instante em que se arruína este abrigo» (p. 18). A aguda consciência da fragilidade humana é o ónus de uma escrita que, no seu ímpeto destrutivo, assume uma forte dimensão catártica, sem deixar de ser, na recusa contumaz da beleza do mundo, um processo dilacerante de ascese: «[...] o negro é a intimidade / de todas as cores, no outono de um passeio no reno, / : / O negro é o estrume do luto,» (p. 33).

A rotura consumada com as normas e convenções de género que permitem catalogar as obras literárias (não só em géneros, mas também num crescente número de subgéneros) afastou Rui Nunes do espectáculo mediático em que a literatura é hoje festejada e consagrada. Inclassificável do ponto de vista das categorias literárias tradicionais, a sua escrita foi avançando por caminhos solitários, por vezes próximos da visão do mundo de Raul Brandão; ou do fragmentarismo de Maria Gabriela Llansol. O leitor que tenha acompanhado o percurso deste escritor sabe que a sua obra foi desde sempre marcada por uma violência sem paralelo na nossa literatura contemporânea, a qual adquire um matiz particular nos três livros precedentes, que se diria constituírem uma trilogia: *A Mão do Oleiro* (2011), *Barro* (2012) e *Armadilha* (2013). Igualmente presente nas páginas deste livro, a violência é a sombra dos mortos a pairar sobre os vivos («o deve e o haver entre vivos e mortos, entre velhos e novos», p. 28); é a privação e o desabrigo num terreiro de sombras onde a caverna platónica foi destruída; é a força negativa que distorce a frase ou a despedaça até ao limiar da afasia («o sofrimento atinge a boca e recorta-a fechada», p. 20); é a linguagem a caminho da sua ruína, pelo trabalho incessante da morte.

A morte age como uma *doença* que progride implacavelmente e desfigura o mundo. Doença que constrange o olhar de quem quer retardar a morte através da escrita. Retardar a morte mais não é do que retalhar o Real, pela instauração de um princípio fenomenológico que opera por meio de uma focalização *miópe*, a qual restringe o campo de visão aos detalhes que a indiciam: «Pela janela, na pequena deformação do vidro, a larva / devora, a cada movimento da minha cabeça, / uma larva desperta da sua hibernação, / e recomeça: / come e defeca / come e defeca» (p. 9).

A enunciação *hic et nunc* acolhe a intersecção de vários tempos. Um passado fragmentário e espectral, sem duração mensurável: «os pêlos ralos, louros, que mostram a pele por entre, um cheiro de pele morta, é assim o buraco que é, a cara de teu pai» (p. 22). Um tempo *intersticial*, assinalado por elipses, por cortes abruptos da frase, ou por uma pontuação anómala, de forte efeito suspensivo. E o presente da escrita: «De uma data a outra data, / vai e vem a unha, vai e vem o morto, / fio a fio retece / ou escurece / as vozes deste luto» (p. 13). Um presente que cria uma circularidade *acrónica* e é, em si mesmo, uma experiência devastadora dos limites da escrita.

O seu uso coloca a questão da possível identidade entre o autor e o *eu* textual (em nenhum momento identificado), sem dúvida importante para quem pretenda aferir a natureza autobiográfica do texto. A afirmação dessa identidade é contudo recusada, em nome de uma ambiguidade que anula qualquer relação de *poder* entre o autor e a sua escrita. Se o uso da segunda pessoa corresponde, quase sempre, a um desdobramento ocasional que não infringe as convenções do monólogo interior, o recurso à terceira pessoa é frequente, sinalizando a narração heterodiegética. Nalguns casos, pode mesmo sugerir uma duplicidade enunciativa, pelo desdobramento do *eu* no *Outro* de si mesmo; ou infringir ostensivamente o código de narração dominante, originando um desvio imprevisível: «põe o chapéu na cabeça e abre a porta, oscilante o corpo desconhece, nesta chapa lisa que se estende, de um lado ao outro da partida, que a morte, como os moinhos de deus, semeia devagar:» (p. 17). A interrogação directa vem reforçar esta ambiguidade enunciativa: «que traduz uma teia?» (p. 30). Há ainda a injunção dirigida ao leitor: «façam com as palavras aquilo que quiserem, / desfaçam-nas» (p. 10). Esta imbricação enunciativa gera uma total instabilidade no espaço textual, afectado por «arritmias» tipograficamente sinalizadas. A desolação face às contradições da História fica patente nesta imagem benjaminiana: «o anjo da história despenhou-se um pouco antes: / as asas partidas não engelharam, os olhos não esqueceram / mas já não multiplicam o assombro: / as pessoas chegam e passam, / com um pequeno catálogo na mão» (p. 35).

Como facilmente se deduz do que foi dito, o trabalho de luto que subjaz à escrita de Rui Nunes é também o de um pensamento que enfrenta a impossibilidade de conceber o mundo como Totalidade — rejeitando o Bem, a Verdade e o Belo enquanto atributos do Ser (na perspectiva tomista). Entre a Eternidade de um deus emudecido e o desastre da História, há a revelação deceptiva de que «Tudo é um resto». O «avanço da doença» tolda o olhar do narrador, provocando uma *estranheza* que lembra a experiência de Antoine Roquentin, narrada por Sartre em *La Nausée*³: «a mão que desampara? Incerta, não encontra?

A mão não lhe pertence, a quem então?» (p. 18). Nesta perspectiva, a escrita já não pode ser mais do que «o ofício do resíduo» (p. 8).

3. Uma poética da fragmentação

A nomeação de cidades ou lugares civilizacionalmente simbólicos («Berlim, Leninegrado, Viena, o Danúbio, Varsóvia, são lugares cheios do acolhimento dos mortos», p.34), alguns dos quais ligados à matriz da cultura ocidental (o Pártenon, o Zappeion, em Atenas), a par de referentes geográficos (o Reno, o Sunion...), enraizam o texto numa realidade objectiva, mas precária, que abarca os cenários mutáveis de vivências disfóricas. O processo freudiano da livre associação de ideias, que permite a coincidência, no espaço textual, de factos que se reportam a tempos e lugares diversos, faz com que este livro seja, simultaneamente, um acto de *memória* e de *omissão*. A eficácia dos processos figurativos torna esta escrita invulgarmente inquietante. Outra questão importante é a de saber em que medida o fragmentarismo não é um modo de *representar* o estilhaçamento do sentido num mundo agónico, onde até a atrocidade se tornou (quase) banal. Em Rui Nunes, a *fragmentação* é um exercício de negatividade esteticamente perturbador, em que a escrita se auto-regenera entre a prosa e a poesia. As elipses por onde se abisma o sentido; a entorse da gramática; a violação das normas que regulam os géneros são os instrumentos de uma catarse violenta. Mas expressam também a consciência trágica de que o texto só poderá ser um lugar de escombros.

Neste livro, o autor dialoga com a sua vasta obra anterior, fazendo uma espécie de balanço secreto. Convoca também os seus autores de eleição, através de uma intertextualidade por vezes explícita.

Uma Viagem no Outono (que é também o *outono* da vida) é um livro de uma lucidez cruel, mas sublime, que nos confronta com a imagem intolerável de uma humanidade que perdeu o rosto humano: «A mão do cego distingue a sombra de uma palavra, / mas não a boca que fala. / [...] / A mão do cego não acolhe, pressente. / Sinuosa irrespirável solidão» (p. 38, 39).

Maria João Reynaud

NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

* Rui Nunes, *Uma Viagem no Outono*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

¹ «A Pátria É a Minha Viagem», entrevista de Rui Nunes dada a Maria da Conceição Caleiro, *Público/Ípsilon*, 8 jun. 2012, p. 17.

² Novalis, *Fragmentos São Sementes*, sel., trad. e ensaio de João Barrento, Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 29.

³ Roquentin é a personagem central do romance de Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, publicado em 1938.