

Vozes, coisas e nomes

Yara Frateschi Vieira

eis o mundo um segundo depois de Deus o ter criado, segundo imenso com o homem no seu centro, quando nomes e coisas desfizeram já a sua absoluta intimidade (p.8)

porque um rosto vive de não poder ser dito, de nele não se fixar uma soletração, um mexer de lábios (p.11)

No último livro de Rui Nunes¹, como aliás já ocorria nos textos anteriores, em maior ou menor grau, a leitura torna-se ela mesma um obstáculo, impede que o leitor deslize na escrita, à deriva do suspense criado pelas peripécias narrativas ou do interesse pela construção psicológica das personagens. A linguagem, descartada a transparência da comunicação funcional, espessa-se como um objeto e força assim o leitor a dar-lhe a atenção que daria às coisas no mundo, se quisesse nomeá-las e descrevê-las; na verdade, a palavra (o nome, a voz) é um dos grandes temas organizadores do livro, perspícuo pela alta frequência com que as personagens se exercitam na nomeação de coisas, ou se atormentam quando uma palavra não lhes vem à mente; há personagens que ocasional ou gradualmente se esquecem de palavras, outra que decide deixar de falar, outra ainda que fala tão baixo que não se ouve; digressões sobre a voz, a palavra, a frase, o nome, incorporadas no discurso das personagens ou no de um narrador flutuante, adquirem relevância equivalente à dos incidentes narrativos.

É difícil classificar o texto dentro de um gênero canônico: o mais próximo, naturalmente, é o romance, desde que o tomemos segundo tendências estabelecidas pela modernidade, isto é, admitindo a fragmentação ou mesmo estilização da narrativa e a instabilidade do ponto de vista. Além disso, como a referência acima ao espessamento da linguagem já poderia sugerir, há uma vertente poética que por vezes irrompe em ritmos alheios ao romanesco.

Logo de início, impõem-se à mera visão dois blocos textuais graficamente singularizados: um em que a fonte é cursiva em negrito e outro, em fonte redonda normal. O primeiro bloco, distribuído ao longo do livro, compreende 6 ou 7 fragmentos, dependendo de se considerar o último fragmento, pp. 134-138, como um único ou dois, por causa do grande espaço a separar dois parágrafos na p. 137; o segundo inclui todos os demais fragmentos. O primeiro, em cursiva e negrito, abre o livro e acompanha-o quase até as últimas páginas; e o fato de ocupar um número bem menor de páginas dá-lhe quase a aparência de um esqueleto, de ossos que sustentariam, de certa forma, o restante da carne discursiva. Talvez esteja, portanto, seguindo os indícios fornecidos pelo texto se examinar em maior minúcia o que nele é recorrente ou exclusivo, na relação com os demais fragmentos.

“*um homem caminha numa álea*” – assim começa o bloco e o livro. Este homem, como a maioria das personagens, não tem nome; trata-se, porém, de um homem especial, vestido à antiga, numa paisagem específica e espacialmente circunscrita (a álea entre as árvores à frente do portão da casa) que raramente muda, e essa relativa estabilidade confere-lhe uma densidade maior que as demais personagens: podemos, portanto, chamá-lo de o Homem, ou H. Anda pela álea e sente-se ou está perdido, percorre sempre o mesmo caminho, realiza atos simples como apanhar uma folha seca do chão, amarrar o cordão dos sapatos, olhar as coisas e nomeá-las, lembrar-se de coisas do passado: desfiles nazistas, campos de concentração, mortos que “viu” serem despejados dos caminhões nas valas comuns (p. 127), câmaras de gás (p. 138). Às vezes aparece aos olhos do narrador e do leitor como se saísse de um esconderijo entre as árvores ou os pilares do portão, espião ou soldado em fuga?; num dado momento, é descrito de forma a lembrar um palhaço ou ébrio, e a imagem que nos vem à mente é a de Charles Chaplin como Carlito (p. 89): caricatura irreverente a sugerir que H. poderia ser ou teria sido, eventualmente, tratado com reverência. De algum modo, portanto, H. pertence a um mundo passado, o tempo da segunda guerra, e dela parece ter participado ativamente; sente-se perdido e ameaçado por uma *palavra enorme escondida*, que se aproxima dele, *corrosiva, não um fantasma, mas uma ameaça* – embora não se explicita qual seja essa palavra, as múltiplas referências ao envelhecimento levam a supor que seja a morte (p. 8). A partir do 5º. fragmento, o cenário muda por um momento, da álea rodeada por tílias ou castanheiros para um relvado contemporâneo onde pessoas vestidas à moderna se estendem para tomar sol; as lembranças de H. misturam-se com as de outras personagens do bloco em fonte redonda; e, embora esteja preso à sua álea, para onde retorna no último fragmento, as suas memórias e falas incluem referências e tons comuns a personagens do outro bloco. O mundo que o cerca oscila entre a repetição do mesmo (*ando pela álea e a álea é uma repetição: há sempre um melro negro que a atravessa aos saltos, e um esquilo em corrida, / há sempre Deus a escrever o texto que o homem percorre*, p.9), a imobilização num *freeze-frame* (*e o homem dobra-se para a folha, talvez a queira apanhar, mas não, fica assim dobrado, o vapor a sair-lhe da boca, em pequenas lufadas, grãos finos de uma água a morrer, os seus olhos estão fixos na folha, tão intensamente que nem sequer piscam, abertos parecem ter crescido até ao rasgão, exorbitantes*, p. 71) e a indefinidora turbulência do caos (*tudo se desmancha e perde contornos, um caos onde se misturam sombras*, p. 24; *são os meus contornos que não se fixam*, p. 25). Já veremos que essa mesma oscilação marca também certos aspectos constituidores do outro bloco de fragmentos: a instabilidade, a fragmentação, por um lado; a ânsia de captar, imobilizar o fluxo, por outro.

Auerbach ensinou à minha geração uma técnica de leitura que permite encontrar num texto certos segmentos iluminadores, *escolhidos ao acaso*, por assim dizer, e nos quais não se mexe *com leis, mas com tendências e correntes, que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível*² – o que significa que a atenção minuciosa a alguns episódios ou fragmentos pode levar a reconhecer *tendências e correntes* que percorrem o texto como um todo, sem nem por isso se transformarem em esquemas estruturantes e globalizadores.

Valendo-me dessa lição, vou começar examinando o episódio do caçador, que se inicia depois do primeiro fragmento de H. e é retomado algumas vezes ao longo do livro.

A cena inicial, na descrição do narrador, coloca uma criança numa paisagem seca de verão: nela anotam-se rigorosamente os nomes das plantas, a ação do pó sobre folhas e frutos, a luz opaca de um dia quente, a rola que voa e é abatida pelo tiro, o cheiro da pólvora e do pó:

na berma, as giestas, as camarinhas, os tomateiros do diabo, estão mortos de pó, é sempre pesado o sol com a outra morte, a pousar nos arbustos, e que o pó sôfrego devora, película a irradiar um verão turvo, um nevoeiro de luz,
ralos os pinheiros são desenhos pontiagudos, o dia de pano cru penetra-os por todos os lados e destaca-lhes as agulhas, espinhas cravadas no céu, onde a cinza do voo da rola acaba no cocuruto, o pingo brilhante do olho, ave parva, escondida exposta ao caçador, o tiro liberta-lhe a queda e faz virar a cabeça da criança para uma trouxa de penas em desequilíbrio, peso a desfazer-se em som, na caruma seca a explosão translúcida,
de novo, o cheiro, como uma ressonância, um vulto (p. 12)

Só depois é que a figura do caçador se materializa aos olhos da criança, bloqueando-lhe totalmente o sol com o seu desproporcional tamanho, e o ponto de vista muda para o que esta vê e percebe, da altura dos seus olhos até a cintura do caçador – e então novamente a descrição deste é implacável no esmiuçamento dos pormenores visuais, olfativos, táteis, que culminam na sensação de repugnância que o ver e estar em contacto com os pêlos e a fivela do cinto do homem provocam na criança:

frente aos meus olhos o dia esboroava-se, caía por aquele corpo, mostrava-lhe as botas, os atacadores na poeira, num rasto de cobra, as calças enrugadas até ao cinto, a suportar a barriga, mole, de osga, numa oscilação balofa, e o umbigo, frincha ou fistula, ora se abria num buraco redondo, ora se fechava em cicatriz, envolvia-me o cheiro a roupa suja, a couro, a suor, a pólvora queimada e a caça, cheiro acre como um grande peso que me tolhesse,
(...)
pêlo a pêlo se faz a repugnância (...) (p. 13)

Dir-se-ia que o narrador se entrega ao frenesi de apossar-se do mundo, aquele mundo daquele instante, seus objetos, ruídos, cheiros e sensações; a frase desliza de um ponto para outro, como se quisesse captá-los na sua concretude. É muito mais do que o mero perseguir de um efeito de “verossimilhança” ou de cor local, como na descrição realista; trata-se, antes, de trazer para o primeiro plano as coisas do mundo e de estabilizá-las pela nomeação.

A mesma preocupação pode ser observada no primeiro fragmento de H., quando este nomeia os objetos que vê ao seu redor; no entanto, embora as primeiras nomeações sejam diretas e sugiram coincidência entre o objeto e o nome, aos poucos percebe-se que *nomes e coisas desfizeram já a sua absoluta intimidade* (p. 8) e que correções se fazem necessárias para a apreensão mais precisa do específico (*olha o limo e diz: limo, e emenda: algas*, p. 9) ou que as relações percebidas entre as coisas ou ações interferem metonimicamente na predicação (*olha uma criança a correr e diz: foge*, p. 9). O tempo, a memória e a história forçam o intervalo entre o nome e o objeto, tornam indiscerníveis ou permeáveis as fronteiras entre histórias e personagens.

Na narrativa do episódio do caçador, também, insere-se outra narrativa, a do menino no confessionário, produzindo instabilidade nos eventos narrados e no ponto de vista, de tal forma que memórias distintas, de personagens diferentes, se fazem intercambiáveis.

O movimento, portanto, que busca estabilizar, singularizar, encontra logo o seu contraponto em outro que fragmenta, desorganiza, e que diz a desorganização e a incompletude (*para esta criança o mundo são pedaços, os sonhos são pedaços, a paisagem são pedaços, o passado são pedaços que não se ajustam* p. 18). Alguns procedimentos narrativos ocorrem como que para preencher as fissuras criadas pela fragmentação da experiência e da sua expressão: o mesmo episódio pode ser narrado várias vezes, variando a perspectiva segundo a personagem, embora isso não nos leve (como num romance policial ortodoxo) à decifração de uma *verdade*. Confere, porém, uma espessura maior ao acontecimento, dá-lhe relevância pelo próprio fato do retorno, procura andar à sua volta para captar-lhe as diversas facetas e as diferentes iluminações que lhe emprestam os olhares de protagonistas ou testemunhas.

A repetição, por outro lado, que poderia eventualmente conduzir à estabilidade, na realidade dos fatos produz uma falsa equivalência ou uma equivalência perversa, derivada do esquecimento, da negligência ou do abuso: as pátrias afinal são todas iguais, os caminhos *repetem a mesma pobreza* (p. 34), *o espaço ocupa-se sempre da mesma maneira* (p. 37), os imigrantes ucranianos e croatas *repetem* em Portugal o capítulo da história da emigração portuguesa que estes já esqueceram (p. 18), o poder fala sempre da mesma maneira, o discurso de W.B. e o discurso de Hitler sobrepõem-se (pp. 102-3).

As personagens, embora não estejam confinadas dentro de um ponto de vista fixo (do narrador ou do seu próprio), mas transitem de um lugar para outro o seu foco, partilham histórias em que são comuns a violência, o abandono, o esquecimento, a solidão, a rejeição – pessoal ou social; participam também de um mesmo *tom* que tende a obscurecer os contornos individuais. Mas os diálogos estridentes, por vezes teatrais, como se ditos para um público, ou simplesmente ineficazes, truncados, deixados sem resposta como uma porta que se bate na cara de alguém (*não me responde, está bem, já estou habituado a que não me respondam, ah, a porta está fechada, nem a ouvi fechar-se, acontece-me com tanta frequência estar frente a uma porta fechada, ou porque lhe vou bater ou porque acabaram de me bater com ela na cara*, p. 136) - da mesma forma que o sexo (*enquanto a mulher gritava: lambe, como se não te visse, nem sequer a ouviste, continuavas a lambe (...) eu olhava-os, o sexo na mão, a mão húmida de esperma*, pp. 46-7), fecham as personagens em si mesmas, isolam em vez de unir.

Dois tipos de discurso incorporam de forma mais ou menos nítida ou exclusiva as duas vertentes no livro: o narrativo, que vive no tempo e na história e sofre portanto a fissura original e a fragmentação dela decorrente; e o poético, que tende a cristalizar a linguagem, restituindo-lhe a concretude de um encontro primordial. Não se trata, porém, de uma abordagem meramente formal, *meta-literária*; pelo contrário, a linguagem recobre no livro a dimensão exata da vida das personagens e falar ou não falar equivale ali a uma opção pela vida ou pela morte³.

O mundo que as personagens encontram é este no qual *nomes e coisas desfizeram já a sua absoluta intimidade* (p. 8); no outro ponto da linha, a *palavra imensa* que os ameaça, espera-os numa ilha cujos relevos e cores são indistintos, ou seja, sem tempo e sem

história, na imobilidade da morte: *só há uma cor na ilha, que vai do verde ao cinzento, e é preciso arranjar-lhe um nome (...)* (p.116)

E entre um não e o outro, o homem e a sua voz.

Uma exceção ao desencontro inerente à linguagem, no entanto, pode ser percebida na conversa do velho cego com a criança:

o sr. Ângelo não contava histórias, contava coisas, isto é, descrevia os sons, a consistência da madeira, os seus nós e veios, a dureza quebradiça das folhas secas, o número de ossos que há num pardal, e ensinou-me que nunca esgotamos uma coisa, que podemos passar a vida inteira a dizê-la (...) (p.125)

Ouvimos acaso nessa conversa uma voz arcaica, nostálgica dum acesso ao mundo que nele preservasse as margens pristinas do singular, restaurando a intimidade perdida, mas nem por isso expulsa da memória e do desejo? Na verdade, o tom desse diálogo é levemente apologetal, distinto dos demais; a voz do cego vem naturalmente de um passado remoto para a criança, mas soa-nos também como se partisse de um contexto mítico na história: uma cegueira positiva, benfazeja e vidente, como a que se atribui a Homero, em oposição a outras cegueiras trágicas (*os seus olhos vêem, e o que vêem mata toda a recordação possível, vejo e esqueço: diz alto, vejo e esqueço: grita: quero cegar, quero saber que mesmo abertos os meus olhos não vêem*, p.57).

Embora se integre nos movimentos contrários que vimos se conformarem no livro e constituírem a sua dinâmica, esse fugaz vislumbre de redenção poderia ser também ouvido na oposição entre o primeiro fim (a morte solitária da personagem nas escadas do prédio) e o segundo, no qual a velhice, igualmente solitária, é ambigualmente equacionada a um amontoado de nomes e a *belas salas vazias* (p.144). Da descrição imediatamente anterior dos corpos envelhecidos e já meio putrefatos, devorados por moscas, o adjetivo *belas* pode contaminar-se, retendo uma entoação irônica; contudo, deixa também transparecer, através do percurso ascético de despojamento, certa resignação melancólica.

Abre-se dessa forma caminho para uma reflexão sobre o sentido e a função dessa escrita e da literatura em geral: a escrita é o lugar da sobrevivência das vozes e delas não se pode separar. Por isso, diz a personagem/narrador *sinto a morte quando me calo, ou quando não escrevo, e escrevo sempre a soletrar o que escrevo, e leio sempre a soletrar o que leio (...)* (p.139). É ela que constrói a intimidade possível – e ao mesmo tempo inelutável e bela – entre vozes, coisas e nomes.

Notas

1 NUNES, Rui. *Onve-se sempre a distância numa voz*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

2 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. [Trad. de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber.] São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 488.

3 A respeito da metáfora da *caça à linguagem*, usada por Dante no *De vulgari Eloquentia*, G. Agamben faz a seguinte observação (cito da trad. inglesa, *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Stanford University Press, 1999, p. 125): “At the origins of the Italian literary tradition, the search for an illustrious poetic language is placed under the

disturbing sign of Nemrod and his titanic hunt, almost as if to signify the mortal risk implicit in every search for language that seeks in some way to restore its originary splendor. The “hunt for language” is both an antdivine arrogance that exalts the calculating power of the word and an amorous search that wants to remedy Babelic presumption. Every serious human effort in language must always confront this risk”. Lendo esse parágrafo, lembrei-me dos dois protagonistas do livro de R. Nunes: a linguagem e o caçador. Coincidências que, sem deixar de o ser, se iluminam.