



Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas



*Dog woman*, Paula Rego, 1994.

## **OS NOMES DA DOR**

PROCESSOS DE REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE RUI NUNES

Dissertação de

**Ana Brígida Freitas Ferreira**

**Orientação:** Professora Doutora Cristina Firmino Santos / Universidade de Évora

**Co-orientação:** Professora Doutora Ana Margarida Simões Falcão Seixas /

Universidade da Madeira

Évora, Julho de 2009

# **OS NOMES DA DOR**

PROCESSOS DE REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS DE RUI NUNES

Dissertação de

**Ana Brígida Freitas Ferreira**

**Orientação:** Professora Doutora Cristina Firmino Santos / Universidade de Évora

**Co-orientação:** Professora Doutora Ana Margarida Simões Falcão Seixas /  
Universidade da Madeira

Évora, Julho de 2009



Agradecimentos:

*Às Professoras Doutoradas Cristina Firmino Santos e Ana Margarida Simões Falcão Seixas, pela orientação assertiva, profícua e amiga.*

*À minha família e aos meus amigos, pelo apoio e pela força oferecidos.*

*Aos meus Pais, pela presença contínua, incondicional e inequívoca. Pelo ombro, por nunca me terem deixado desistir.*

*Ao Paulo, pelo indecifrável fulgor das palavras e pelo indelével milagre dos regressos.*



## RESUMO

### Os nomes da dor: processos de representação nas narrativas de Rui Nunes

**PALAVRAS-CHAVE:** dor; representação; nome; fragmentação; personagem; memória.

O fulcro temático da **dor** é o eixo pendular sobre o qual deverão assentar motivos que se desenrolam em diversos *leitmotiven*, e que instituem a problemática da **representação** nos *corpora* narrativos de Rui Nunes seleccionados para esta dissertação – *Cães* e *A Boca na Cinza*. Estas duas obras fundam um meta-paradigma que enforma um irreversível estranhamento na recepção, e que se pauta por uma labiríntica compleição diegética e discursiva. Mediante uma narrativa de cariz hiperbólico, importa equacionar a dor individual, afunilada nas **personagens** e nas suas intrincadas deambulações ontológicas, e que se pulveriza em metástases arquetípicas que desembocam numa acepção colectiva e universal da dor.

A **fragmentação** do discurso instaura um complexo efeito de palimpsesto com a **fragmentação** das categorias da narrativa, desde as personagens até aos lugares onde se movem ao longo da diegese, num inusitado compromisso meta-reflexivo de causa-consequência da dor e dos nomes com que se representa.

Ao longo de *Cães* e de *A Boca na Cinza* iremos explorar a constante querela entre as personagens e a **memória**, ora numa busca incessante por estilhaços mnemónicos de seres e lugares ausentes (*Cães*), ora numa contínua recusa de uma memória que amplia constantemente uma compleição física antípoda do conceito de humanização (*A Boca na Cinza*), para apurarmos os distintos confrontos existenciais, e equacionarmos os processos com que são exaustivamente representados.

A questão da nomeação como representação verbal dos motivos da dor instaura, igualmente, uma imbricada meta-reflexividade que faz enformar os **nomes** como máscaras verosímeis da dor, mas numa permanente dialéctica entre o verbalizável e o não-verbalizável, toldada pela fragmentação mnemónica a par com o estilhaçamento referencial.

Julgamos, pois, pertinente, investigar alguns dos processos de representação da dor na medida em que deixam, no leitor, a veemente chaga da perpetração da dor como caminho único de humanização, como via única de verbalizar – e, assim, representar exaustivamente – o humano.



## ABSTRACT

### **The names of the pain: representation processes on Rui Nunes narratives**

**KEY-WORDS: pain; representation; fragmentation; character; memory; name.**

The **pain**'s thematic fulcrum is the pendulum on which shall be established the motives that will develop on several *leitmotiven*, which will set up the **representation** problematic in the narrative *corpora* of Rui Nunes chosen for this dissertation - The *Cães* and the *A Boca na Cinza*. Both these books found a meta-paradigm, which forms an irreversible odd feeling in the reception, marked by labyrinthine narrative and discursive constitution. Taking into account an hyperbolic narrative, it's important to question the individual **pain**, funnelled on the **character** and its intricate ontological wanderings, spread in archetypical metastasis that anchor on a collective and universal meaning of **pain**.

The speech **fragmentation** establishes a complex palimpsest effect with the **fragmentation** of the narrative categories, from the **character** to the places where they move throughout the diegesis, in an unusual meta-reflexive commitment of cause-consequence of pain, and the names on which it's represented.

Throughout the *Cães* and the *A Boca na Cinza* we will explore the constant struggle between the characters and the **memory**, either an endless seek of mnemonic splinters of absent living beings and places (*Cães*), or a continuous refusal of a **memory** that constantly enlarges an antipodal physical nature of the humanization concept (*A Boca na Cinza*), to analyse the distinct existential debates, and to equate the processes with which they are exhaustingly represented.

The nomination issue as a verbal representation of the **pain** motives restores, as well, an imbricate meta-reflexivity that moulds the **names** as believable masks of **pain**, but rolling on a permanent dialectic between the expressable and unexpressable, overshadowed by the mnemonic **fragmentation**, hand by hand with the referential shattering.

We consider relevant to investigate some of the representation processes, for they leave in the reader a keen wound of pain perpetration as the single trail of humanization, the only way of expressing – and then to exhaustingly represent – the human kind.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>I. CARTOGRAFIAS E LABIRINTOS</b>	23
1.1. Pós-modernismo: poéticas e aporias	25
1.2. Cartografias da dor	31
1.3. A escrita-fragmento	46
<b>II. RUI NUNES: OS NOMES DA DOR</b>	51
<b>III. A MEMÓRIA OU OS (NÃO-)LUGARES DA DOR</b>	77
<b>IV. DEUS E A (IN)SUSTENTÁVEL AUSÊNCIA</b>	105
<b>V. MÁSCARAS DA DOR</b>	137
<b>CONSIDERANDOS FINAIS</b>	163
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	173
<b>ÍNDICE DE AUTORES</b>	181



*Quem se opõe à minúcia exhaustiva da dor,  
essa palavra sempre a soletrar-nos?*  
(NUNES, 2005: 31)



## **INTRODUÇÃO**



- suffering is one very long moment. We cannot divide it by seasons. We can only record its moods and chronicle their return.  
(NUNES, 1999: 104)

Propor-se **falar da dor** terá de ser, efectivamente, mais do que enveredar por uma componente ética, trasladar a noção de felicidade para uma aproximação ao que de mais humano e inexpugnável encontramos na vida: o sofrimento, facto que, na literatura e na arte se pulveriza em múltiplas possibilidades de representação. João Barrento, em “Receituário da dor para uso pós-moderno”, discorre pelo conceito de dor como presença bizarra – porque paradoxal – nas sociedades pós-modernas: *a dor só pode ser para nós, hoje, um fantasma. Não conhecemos a dor. Não queremos conhecê-la, nas sociedades anestesiadas em que vivemos, no mundo ocidental ou ocidentalizado.* (BARRENTO: 2001: 69).

Esta crise de reconhecimento da dor encontrou no pós Segunda Guerra Mundial uma acérrima busca de analgesia que uma humanidade vítima dos seus próprios erros necessitava. Esquecer o Holocausto<sup>1</sup> tornou-se um imperativo que o homem contornou com a dissimulação eufémica da dor, ou melhor, com a máscara lenitiva de um sofrimento disfarçado, um empolamento da história pela quotidianidade narcísica<sup>2</sup>:

(...) no pós-moderno o que se dá é a travestização de toda a experiência (enquanto subjectividade) em espectáculo. É isto que permite e explica o limbo em que vivemos alegremente, num “estado de catástrofe virtual que tende a eternizar-se” (Baudrillard), não suporte nem comporte a dor: **porque a dor é real e não virtual, porque ela é contingente e não eterna.** (BARRENTO, 2001: 77, sublinhado nosso)

De acordo com Barrento, a *travestização de toda a experiência* veicula a banalização da dor para os escombros do disfarce, e propicia uma visão eufémica da

---

<sup>1</sup> Em *O mal no pensamento moderno – Uma história alternativa da filosofia*, Susan Neiman reflecte profundamente acerca da (im)possibilidade de racionalização dos copiosos males desenhados pelo homem, e afere da inevitável e perdurável presença de crueldade no pensamento humano, bem como da paralisia na qual se mantém ante a história: *Se há algo de novo no mal contemporâneo, não é simplesmente uma questão de quantidade relativa, nem de relativa crueldade. As câmaras de gás foram inventadas para poupar as vítimas a formas mais dolorosas de morte – e para poupar os assassinos a uma visão que poderia perturbar as suas consciências. Para muitos, é esta mistura perversa de industrialização com uma pretensa humanidade que torna os campos de morte horripilantes.* (NEIMAN, 2005: 286).

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky discorre pelo vazio com que as sociedades pós-modernas modelam um novo *modus vivendum*, voltado para o *hic et hoc*, para o imediatismo das experiências, dos sentimentos e dos valores: *Vivre au présent, rien qu'au présent et non plus en fonction du passé et du futur, c'est cette «perte du sens de la continuité historique» (C.N., p.30), cette érosion du sentiment d'appartenance à une «succession de générations enracinées dans le passé et se prolongeant dans le futur» qui, selon Chr. Lasch, caractérise et engendre la société narcissique. Aujourd'hui nous vivons pour nous-mêmes, sans nous soucier de nous traditions et de notre postérité : le sens historique se trouve déserté au même titre que les valeurs et institutions sociales.* (LIPOVETSKY, 1983 : 73).

vida num permanente exercício de desmemória do sofrimento, e que Gilles Lipovetsky apelidou *stratégies narcissiques de «survie»* (LIPOVETSKY, 1983: 73).

Porém, alguma arte<sup>3</sup> e literatura retomam o tema da dor, numa abordagem que tropeça, indubitavelmente, nos conceitos de *corpo*<sup>4</sup> e de *Deus* e no incontornável amplexo entre estes e a ideia de dor. Deus é, no pensamento moderno, lido à luz de uma imensa dose de incompreensão, segundo afirma acerrimamente Susan Neiman:

(...) seria justo dizer que Deus não faz concessões à nossa compreensão, que propagou o que escolheu de acordo com a Sua vontade. (...) Um Criador que não nos dá indicações sobre as ligações entre o pecado e o sofrimento não passa de um monstro; mais monstruoso ainda seria um Criador que nem sequer os relacionasse. (NEIMAN, 2005: 34)

Numa das raras entrevistas que Rui Nunes concede, o próprio autor dá-nos conta da inequívoca visão de amplexo entre dor e corpo, deixando entrever o (ir)reversível oxímoro que delinea a ontologia do ser humano, porquanto se formula e é vincadamente assinalada pelo carácter humano que a dor confere ao homem, através do corpo: *A dor é aquilo que torna o corpo presente. Sem dor, não temos corpo. Por isso, é também a pátria a que somos obrigados.* (JL, 2007: 8)

A obra de **Rui Nunes**, pelo inextricável envolvimento de personagens, lugares e memórias, requer um trabalho de constante aprendizagem<sup>5</sup> e um entrosamento de leitura quase sentimental, para que a concretização da dor ganhe forma e para que os lugares e figuras asseverem o seu sentido de universalidade da dor. Rui Nunes, numa entrevista ao Jornal de Letras, afirma peremptoriamente:

Ao encontrar a minha intimidade, estou mais perto da dor dos outros. Esses “outros” são também os excluídos, os que não têm voz, os que vivem nas margens do sistema. Cada vez estou mais interessado nessas margens. (JL, 2007: 8)

Este papel assumido pelo autor é, também, um papel que o leitor terá de, impreterivelmente, recusar ou assumir de corpo e alma, sob pena de nunca compreender a essência colectiva de *pathoi* singulares e específicos presentes nas narrativas

---

<sup>3</sup> *Perdeu-se nas nossas sociedades a capacidade de luto, esta exilou-se para uma exígua região onde só alguns dão por ela, a arte.* (BARRENTO, 2001: 72). Francis Bacon é um desses exemplos que faz representar nos corpos a mutabilidade dos órgãos como da existência, figurando, na formulação hiperbólica do grotesco, a caducidade da vida. Como afirmara Schopenhauer: (...) *a vida do corpo só é uma morte sempre suspensa* (SCHOPENHAUER, 1995: 27).

<sup>4</sup> Joana Matos Frias afirma: *Um dos problemas mais complexos que a consciência do corpo nos coloca de forma puramente intuitiva é o facto de ele se nos oferecer como corte. Isto é, o corpo enquanto corte desenha o nosso recorte no mundo, cujo contorno, a pele (...), parece funcionar como o limite mais inultrapassável do nosso contacto com o mundo e com o outro.* (EIRAS, 2008: 123).

<sup>5</sup> *A visceralidade da escrita de Rui Nunes, essa violência pulsional que acompanha a dor e a solidão, exige um aprofundamento das regras convencionais da verosimilhança do texto.* (CANTINHO, 2006 - <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html> (10 de Novembro de 2009)).

nunesianas<sup>6</sup> e, em especial, no *corpus* seleccionado para o presente estudo: *Cães* e *A Boca na Cinza*.

A vertiginosa velocidade com que é vivido o quotidiano das sociedades actuais tolda as visões das dores marginais, e veicula o ostracismo das minorias, que se rendem a um sofrimento particular, na fronteira da desumanização. A literatura como a de Rui Nunes é, pois, uma espécie de despertador de uma metaconsciência, que se auto-reflecte numa busca incessante de memórias que, pese embora individuais, se pulverizam nas dores de cada homem, na sua imanência, na caducidade da vida. Este embate desencadeia no leitor a intrínseca necessidade de entrosamento naquilo que Helena Carvalhão Buescu considera ser um *pacto* com uma determinada enunciação literária, facto que, no contexto nunesiano, ganha especial ênfase, pela forte componente íntima e de predisposição física e psicológica com que o sujeito da recepção é impelido a entrar no texto:

Esta constante renegociação das relações estabelecidas consigo mesmo, com os outros e com aquilo a que podemos chamar, conforme as configurações textuais, o mundo, o destino, ou Deus, faz parte integrante do estabelecimento seja de que pacto for, bem como da consciência de que as suas rectificações e reescritas atestam a capacidade de pensar, a cada momento, as formas de leitura, interpretação e (in)compreensão de tal pacto. (BUESCU, 2008: 14)

A selecção do *corpus* nunesiano para o presente estudo – *Cães* e *A Boca na Cinza* – teve em conta o **fulcro temático da dor**, mas numa vertente pendular, num percurso que considerámos complementar, até porque, pese embora revestidos de uma natureza distinta, remetem ambos para o corolário da desumanização, como tentaremos demonstrar ao longo do presente estudo. Em *Cães*, persiste uma **incessante luta contra o esquecimento** por parte de várias personagens que, essencialmente, padecem das feridas que a falibilidade humana, invariavelmente, concede, como a doença, a velhice, a morte e, com estas, o devir da solidão, do abandono, da falta. Em *A Boca na Cinza*, por seu turno, a dolorosa existência dos dois irmãos Sara e Abel, que vivem aprisionados na sua condição nanica, leva-os a uma espiral de memórias e vivências que constantemente lhes trazem à luz a reiteração da sua compleição física, povoada de permanentes sintomas de anomalia, de grotesco, de desenquadramento numa matriz cósmica. Por isso, estes protagonistas deambulam por uma série de diálogos e/ou monólogos interiores que se pautam por uma **frustrada tentativa de fuga à memória**,

---

<sup>6</sup> Optámos pela utilização da terminologia *nunesiano(a)* no que se refere ao autor Rui Nunes, proposta por Annabela Rita no artigo intitulado “*Ars Moriendi* de Rui Nunes” (RITA, 2009: 11-36).

na medida em que esta lhes arremessa apenas a dura ontologia com que se vêm espartilhados no seu próprio corpo.

A emaranhada espiral do **nome** e de que modo pode instituir a representação da dor surge, aos longo das narrativas (e conforme equacionaremos no decurso de todo o trabalho), como um dos motivos basilares no estabelecimento de um vertiginoso exercício meta-reflexivo de verbalização (audível e psicológica) da dor. Foi com base neste sustentáculo que alicerçámos o título do presente trabalho: **Os nomes da dor – processos de representação nas narrativas de Rui Nunes**, uma vez que nos deparámos com o permanente pulsar de nomes que, ausente já o referente, passam a designar ideias vagas que a memória atraiçoa (*Cães*), bem como redefinem continuamente o erro ontológico (*A Boca na Cinza*). O próprio autor, a este respeito, afirma:

As palavras na nossa vida vão-se esvaziando e chegamos ao fim com as palavras todas vazias. Dizemos um nome e a pessoa a quem pertenceu já não existe. Essa é a condição humana. Morremos quando já só temos mortos, é essa a distância que se ouve sempre. É o som da palavra vazia. (JL, 2007: 8)

O esvaziamento de sentido vai se consumando à medida que as pessoas que preenchem os nomes vão partindo. Apuraremos que este aspecto se verifica de modo particular em *Cães*; em *A Boca na Cinza*, os nomes articulam uma dolorosa consubstanciação com uma existência grotesca, inumana, ampliando-a trágica e indeciframente<sup>7</sup>.

A divisão em capítulos do trabalho que ora apresentamos obedece a uma estrutura delineada de acordo com parâmetros que consideramos incontornáveis nos motivos e nos processos de representação da dor. Figuras e motivos como os nomes, Deus/deus, o tempo, o espaço, o sujeito, a falta, a solidão e a memória são eixos de cariz estilhaçado, parcelar, que desencadeiam toda a bizarra diegese, mediante uma narrativa também ela com um forte pendor fragmentário.

No Capítulo I, **Cartografias e labirintos**, encetaremos algumas incursões na problemática de uma escrita à margem, que não bebe visivelmente de uma estética pós-modernista matricial, e que se concebe de uma forma miscigenada, apresentando práticas literárias inusitadas. Além destes considerandos, apresentaremos um breve

---

<sup>7</sup> *Abel e Sara, as duas personagens principais deste romance, não se têm senão um ao outro. São irmãos, mas o ódio que votam à sua própria condição instala entre eles uma tensão crescente e insustentável. O ódio, o confinamento ao isolamento e a impossibilidade de uma vida normal, a perda da esperança, confere-lhes essa carga trágica e niilista.* (CANTINHO, 2006 - <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html> (10 de Novembro de 2009)).

périplo por uma espécie de tipologia da dor na literatura portuguesa durante o século XX (com especial incidência em Raul Brandão, Bernardo Soares e Vergílio Ferreira), que visa catapultar uma certa necessidade de representar a dor por meio da literatura, sendo esta uma forma de, até certo ponto, deixar transparecer aspectos característicos de um determinado tempo e de uma determinada sociedade. Outro aspecto incontornavelmente relevante para a instituição de um estudo da escrita nunesiana é, sem dúvida, a problemática do sujeito e a fragmentação de carácter e do discurso, presentes tanto em *Cães* como em *A Boca na Cinza*. Na verdade, este é um dos aspectos que procuraremos provar ser dos mais assinaláveis nas narrativas de Nunes e que, por hipótese, se fundem com a questão da representação da dor e das características das suas personagens, a qual é retomada no Capítulo V.

O Capítulo II, **Rui Nunes: Os nomes da dor**, funda a pesquisa de uma abertura tentacular de todos os motivos e *leitmotiven* da dor e remete, constantemente, para os capítulos subsequentes. Este capítulo acmnde o diapasão da pulverização da dor em proñessos vários de\$represânta÷ão, dos yuais alvitramos como hipóteses: a jiper e a meta-reflexividade; a fragmentação dos seres, eos lugares, da ncrativa e do discurso; a introspecção das várias dores fundada numa visão microcósmica; a exposição exacerbada das feridas e da anomalia perante o`mu~do; a par com figuras que – cremos –, desenham veementemente a iduia e a indelével imagem da dor. Maouel Frias Maz|ins alerta`para esta questão na escrita de Rui Nunes:

(...) **a verdadeira diferença específica deste autor está acima de tudo no seu modo de representação.** Encontramo-lo no olhar justiceiro que lança sobre a impiedade do homem em sociedade; na composição de quadros irrefragáveis, e por vezes violentíssimos, da relação entre os seres; na projecção de uma linguagem implacavelmente contundente e denunciadora das várias dulcificações (mistificações) dos elos tão sombrios quanto secretos que nos ligam uns aos outros; em múltiplos e variados planos narrativos de um *declínio pessoal e colectivo*. (MARTINS, 2009: 38, sublinhado nosso)

Em **A memória ou os (não-)lugares da dor** (Capítulo III) tentaremos observar de que modo o tempo e o espaço interagem e postulam uma simbiose entre a dor e os lugares que a sustentam. Com efeito, em *Cães* e *A Boca na Cinza* encontramos, em nosso entender, numa articulação entre os **tempos** narratológico e psicológico, o **cenário** no qual as personagens se movem, uma vez que deambulam, por vezes quase invisivelmente, entre o presente e o passado, criando um meta-espaço de acção encadeado com o espaço físico do presente ficcional.

No Capítulo IV, analisaremos algumas das visões do permanente *ágon* entre o imanente e uma insuportável ausência do transcendente, o qual (o *ágon*) avulta um importante eixo de compreensão do sofrimento, paralelo ao que Job encetara perante uma dor sem motivo que Deus lhe infligira. **Deus e a (in)sustentável ausência**, pretende lavar a problemática da ausência de Deus, ante um cosmos que lhe configura uma complexa falibilidade. Julgamos poder desenvolver a ideia de que, num contexto amplamente povoado de dor, o Criador escancara a sua inoperância e assume um papel volátil e repleto de encadeados oxímoros, rodeado de silêncios e vazios vertiginosos que tornam abismal e absurdo o percurso do homem em direção ao transcendente, pela morte. Ao longo deste capítulo teceremos, igualmente, algumas intercepções intertextuais com alguns episódios bíblicos, por se nos afigurarem prementes na análise de determinadas metáforas e/ou analogias passíveis de serem exploradas à luz da mitologia judaico-cristã.

No Capítulo V, **Máscaras da dor**, almejamos explorar algumas das figuras que se instituem como *personae*<sup>8</sup> da dor, como a voz e a palavra, ou ainda o grotesco das personagens e dos quadros descritos. A equação de uma eventual concepção de herói / anti-herói afigura-se-nos, também, premente para o presente trabalho, e contrapõe a concepção tradicional e canónica de herói, pois formula um profundo oxímoro, como exploraremos neste capítulo. A voz da vítima, na perspectiva das minorias que sofrem, poderá instituir uma natureza hiper-reflexiva na questão da representação da dor, porquanto perfura veementemente o embotamento das dores quotidianas e padronizadas, para instaurar a visão do outro lado de uma espécie de matriz patológica<sup>9</sup>. Consideramos, igualmente, pertinente lavar a estética da fragmentação, pois cremos que ela deixa entrever toda uma complexidade intra e extradiegética de representação dos motivos e *leitmotiven* da dor. Conforme explana Bernardo Pinto de Almeida, num artigo intitulado “Fragmento, ruína, memória”:

O fragmento contém, no interior da linguagem, não ainda o não-dito, mas precisamente o dizível.

Porque assinala os ocos, os buracos, os intervalos ou descontinuidades em que a linguagem ganharia uma possibilidade de continuar a existir como devir, faz dela

---

<sup>8</sup> Do latim *persona*, -ae: *máscara*.

<sup>9</sup> Joana Matos Frias (pese embora no contexto de alguma da mais recente poesia portuguesa) dá conta desta ínfima voz (a da vítima) que descreve com um forte pendor de verosimilhança: *só a vítima pode descrever as torturas, já que o carrasco emprega necessariamente a linguagem da ordem e do poder estabelecidos. O poeta é, não o carrasco que cose os lábios e corta a língua para que se não fale, mas a vítima que rasga a boca até aos ouvidos dos outros, para contar meticulosa e minuciosamente a condição pré- e pós-humana do seu corpo torturado. Eis por que a escrita só pode ser a exposição da ferida e o lugar da sua cicatrização.* (EIRAS, 2008: 137).

como que uma matéria de alargamento e de preenchimento, ou espaço de expressão e sentimento de uma experiência individualizada, concreta, subjectivada, do corpo, e já não apenas camada, amontoado ou jazida de línguas mortas sobrepostas, inúteis, que cederiam diminuídas perante a opulência magnificada e totalizadora da imagem. (ALMEIDA, 2003: 154)

O estranhamento é, à semelhança dos anteriores, um dos principais conceitos que merece ser explorado, na medida em que institui a problemática da recepção da dor, pela temática intrinsecamente exposta, bem como pelo *modus scribendum* com que é confrontado o leitor:

*A interpretação não pode dissociar-se da configuração rítmica do próprio texto, lugar onde também se inscreve a figura do leitor. Se, através da dicção (ou da «escrita»), vemos afirmada a singularidade de um estilo que visa perturbar o receptor, é a função do imaginário que permite ao sujeito criador sair de si e incorporar projectivamente, no plano ficcional, a vivência do Outro. O jogo entre identidade e diferença potencia «uma catharsis libertadora adquirida pela mediação do imaginário», em que a verdade se apresenta imbuída na concretude que torna verosímil a violência do próprio sentido (REYNAUD, 2004: 272)*

Todos estes aspectos presentemente propostos para uma exploração adentrada em *Cães* e *A Boca na Cinza*, serão objecto de uma análise que terá, sobretudo, em conta a fulgorização da escrita de Rui Nunes, em detrimento de uma necessidade de catalogação de género, modo, ou ainda de movimento literários<sup>10</sup>.

Os textos teóricos ou críticos citados ao longo deste trabalho não obedecem a uma escolha única de apologia teórica ou crítica, mas sim à articulação de posicionamentos vários à medida que a exploração assim o requer. Quanto aos textos e autores que abordam directamente a obra de Rui Nunes, são seleccionados (conforme poderá ser aferido no decurso do trabalho) justamente em função dos conteúdos, com o objectivo de se efectuar a ressalva de uma defesa (ou reforço de uma asserção nossa) ou de uma refutação.

Propomo-nos, com efeito, **falar da dor** no limite que Rui Nunes vertiginosamente traçou, nas tremendas cartografias de *Cães* e *A Boca na Cinza*, para verificarmos a exequibilidade das hipóteses que ao longo da presente Introdução traçámos, e aflorarmos a conjecturação dos vários processos de representação, a par

---

<sup>10</sup> *No caso de Rui Nunes encontramos, no limite, esse gesto imponderável de narrar, mas na contramão das regras clássicas, fintando as convenções, dilatando os limites da linguagem, deixando-a à mercê do perigo do desregramento, para logo recuperar, através da contínua suspensão, o fulgor de uma nova forma narrativa. Existe, na sua escrita, essa inquietação que toma de assalto o escritor – o autêntico – e que é a “resistência à linguagem”, num movimento de infinitização da mesma, um movimento de resistência, também, ao literário, enveredando pela zona de perigo que é a criação de um idioma próprio. (CANTINHO, 2006 - <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html> (10 de Novembro de 2009)).*

com o fulcro incontornável e inexaurível para ambos os sujeitos (o *da escrita* como o *da leitura*<sup>11</sup>): **os nomes da dor**.

---

<sup>11</sup> Expressão utilizada por Annabela Rita no artigo “Este apagar-se intensamente luminoso” de Rui Nunes (RITA, 1997: 240).

## I. CARTOGRAFIAS E LABIRINTOS



## 1.1. Pós-modernismo: poéticas e aporias

Le post-modernisme n'est qu'un autre nom pour signifier la décadence morale et esthétique de notre temps.

LIPOVETSKY (1983: 172)

Dado que formulámos, no início da Introdução, a articulação da dor com a sociedade pós-moderna, e uma vez que, no campo dos estudos literários, esta terminologia (pós-modernismo) é utilizada por vários intelectuais – críticos e filósofos – justifica-se uma breve abordagem à questão do pós-modernismo antes de entrarmos propriamente na exploração dos romances de Rui Nunes.

Embalados pelo mote dado por Lipovetsky, partimos para um breve e desprezioso périplo em torno da *ideia* e do *conceito* de **pós-modernismo**, o qual, mais ou menos estudado, bem ou mal interpretado – de qualquer modo cultivado –, se presta indubitavelmente a equações que versam sobre a consistência *gelatinosa e mutante*<sup>12</sup> daquilo a que comumente apelidamos pós-modernismo.

O pós-modernismo surgiu como área de estudo académico na década de oitenta do século transacto, e foi o cumular da consciência, no âmbito da filosofia, de uma série de movimentos de problematização epistemológica e hermenêutica, tais como os binómios ordem/caos, determinismo/acaso nos processos naturais. É um conceito de difícil definição, uma vez que abrange variadíssimas áreas de estudo, desde a arte, a arquitectura, a música, o cinema, a literatura, passando pela sociologia, até à moda e à tecnologia, mas, no campo da literatura, foi iniciado por um grupo de poetas que assumiram um percurso de distanciamento para com o tipo de modernidade simbolista de T.S. Elliot – sobretudo presente em *The Waste Land*, cujo manancial de imagens, de símbolos e de alusões literárias se repercute num tipo de literatura de constante aproximação ao cânone, por meio de arquétipos como o tempo, o binómio vida/morte, ou o amor, enformados por complexos níveis psicológicos, metafísicos e estéticos. Mais do que uma definição estanque, o pós-modernismo viabiliza, bem pelo contrário, uma constante e profunda problematização de pluridiscursividade:

**Instead of a “poetics”, then, what we have is a “problematics”:** a set of problems and basic issues that have been created by the various discourses of postmodernism, issues that were not particularly problematic before but certainly are now (HUTCHEON, 1995: 224)

---

<sup>12</sup> Expressão utilizada por João Barrento (1996: 53).

sublinh`do nosso)

Na verdade, o que o pós-modernismo fonda é precisamente a problematização de uma estética canónica e padronizada, e é nesta matriz de contra-jogo que se instaura a sua *poética*. Segundo Lipovetsky, as sociedades voltaram-se para a reconfiguração da centralidade do “eu”, da liberdade individual, mediante reivindicações e/ou reafirmações no âmbito de um processo de personalização, de regresso a si próprio:

**Loin d’être en discontinuité avec le modernisme, l’ère post-moderne se définit par la prolongation et la généralisation d’une de ses tendances constitutives, le procès de personnalisation**, et corrélativement par la réduction progressive de son autre tendance, le procès disciplinaire. (LIPOVETSKY, 1983: 163, sublinhado nosso)

Mas até neste apanágio ao equilíbrio, pela escala humana, o pós-modernismo incorre na incontornável coexistência com atitudes sociais extremistas, como a droga, o terrorismo ou a pornografia. Daí que, já na expressão das mutações e aspirações sociais, não seja de todo aleatório conceber o pós-modernismo como um conceito de posicionamentos e aceções flutuantes, que nos fazem sobrelevar a feliz aferição de Hutcheon, da *problematics* que perpassa as várias realizações vivenciais do homem (social, cultural, económica, política, etc), e que não deixa imune a criação artística e, mais concretamente, a literatura<sup>13</sup>.

Devaney (1997) introduz o seu estudo sobre os mitos pós-modernistas com uma longa citação de Susan Suleiman, na qual enfatiza dois âmbitos de reacção ao que apelida ‘debate em torno do pós-modernismo’: na filosofia, o jogo, o paradoxo, a ironia e a dúvida sobrepuseram-se à lógica, à resolução finita, ao dogma e à demonstração inequívoca, respectivamente. Esta atitude implica, por um lado, um vector de libertação modelar e normativa (*Some intellectuals found this dance of ideas liberating*) e, por outro, um vector de perigoso enraizamento no passado, passível de conduzir ao vazio do presente (*to others, it appeared irresponsible, a dangerous nihilism*). No domínio da literatura e das artes, *postmodernism was identified with a freewheeling use of pastiche*,

---

<sup>13</sup> Pese embora estes considerandos de contextualização epocal, não podemos nunca perder de vista a intenção de situar – mais do que catalogar e/ou caracterizar – a obra de Rui Nunes num determinado período do qual, diacronicamente, não poderá ser desligado. Mesmo no que respeita às confluências mais pacíficas, o facto é que o pós-modernismo adquiriu matizes distintos nas várias produções literárias e nos vários contextos histórico-culturais do mundo ocidental, do qual não se encontra alheio Portugal.

*quotation, and collage*<sup>14</sup>, usos e métodos que levaram, também, a dois tipos de reacção: para alguns intelectuais, estes veículos colocavam em questão a possibilidade de apagar e/ou de pôr em causa ideias preconcebidas e ideologias convictas, e representavam um passo inovador e crítico<sup>15</sup>; para outros, a perda de eclectismo na arte pós-moderna, misturando correntes e géneros e destruindo as distinções entre arte ‘superior’ e ‘inferior’, original e cópia, representava uma certa lassidão da filosofia pós-moderna, um sinal de decadência e exaustão culturais, devido ao capitalismo e à proliferação da cultura de massas.

Mas, segundo Devaney, existe, além dos vectores supra mencionados, i.e., a apologia ao pós-modernismo como conjunto de veículos de libertação, e a vituperação deste como propiciador de niilismo e lassidão, um terceiro vector – defendido pela autora ao longo de todo o livro – que se prende com o facto de as ideias promulgadas pelos chamados pós-modernistas e amplamente seguidos por alguns críticos e teóricos serem, também, (a) *trite (...)*, (b) *uncritical*, or (c) *as old as Plato*. (1997: 2), não representando uma cisão nem sequer um golpe de mudança tão profundos para com as ideologias modernistas, e revelando um certo tom de continuidade acrítica para com os conceitos e práticas que afirmavam inovar.

Na realidade, o pós-modernismo não pode ser apenas analisado sob o ponto de vista de procedimentos que transmutam o passado literário, até porque alguns estudiosos questionam se será um movimento de divórcio para com a modernidade ou se lhe dá continuidade. É, de facto, errónea a separação da questão do pós-modernismo da do cânone, pois o que de novo surge na *ideia de pós-modernismo* é, precisamente, um jogo inovador que se estabelece entre a construção da estética do presente com a utilização do que já foi aceite e valorizado no passado. O pós-modernismo não deverá ser associado ao conceito de ‘vanguarda’, pois implicaria a ideia de cisão estéril com o passado, mas antes como uma dinâmica transformadora.

O agradável, deliberadamente excluído da austera estética do modernismo, foi plenamente reavaliado pelos pós-modernos, não só na arquitectura ou nas artes mas também na literatura (como, depois de John Barth, insistiu Umberto Eco). (CALINESCU, 1999: 248).

---

<sup>14</sup> Op. cit. in DEVANEY, 1997: 1, sublinhado nosso.

<sup>15</sup> Gilles Lipovetzky fia alguns traços que caracterizam o desenvolvimento das sociedades face a uma *estratégia narcísica de sobrevivência* (1983: 73): *Simultanément à la mise entre parenthèses du futur, c'est à la «dévaluation du passé» que procède le système, avide qu'il est de larguer les traditions e territorialités archaïques et d'instituer une société sans ancrage ni opacité; avec cette indifférence au temps historique se met en place le «narcissisme collectif», symptôme social de la crise généralisée des sociétés bourgeoises, incapables d'affronter le futur autrement que dans le désespoir.* (LIPOVETSKY, 1983 : 73-74).

Se tomarmos como exemplo *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, deparamo-nos com o trabalho sobre modelos e temas do cânone, numa apropriação que é sempre dinâmica e transformadora, que tem como resultado uma narrativa pós-moderna que versa um tema situado na Idade Média.

Aquilo a que poderíamos chamar *poética do pós-modernismo*<sup>16</sup> estrutura-se pela maleabilidade conceptual com que se enforma em vários tipos de **discurso** inerentes a diversas áreas do que apelidamos *cultura pós-moderna*:

O problema do pós-moderno na literatura é, de um modo geral, o da sua natureza gelatinosa e mutante, o que tem levado alguma crítica (Ihab Hassan, Douwe Fokkema), em desespero de causa ou por vontade de formalização, a atitudes de quase neopositivismo, ao reduzir a catálogos de traços sintáctico-semânticos a literatura (narrativa) que designam de pós-moderna (BARRENTO, 1996: 53)

Por estes motivos, as suas características, embora em alguns aspectos observáveis e evidenciáveis, devem ser cuidadosamente analisadas antes de lhe serem atribuídos quaisquer rótulos de movimento ou corrente literária, facto que relevamos, desde já, em relação ao nosso trabalho, sobretudo direccionado para o contexto português<sup>17</sup> e, mais precisamente, para uma contextualização da obra de Rui Nunes.

Num objectivo e sinóptico parágrafo, Calinescu tece alguns traços do mais óbvio modelo de literatura pós-moderna:

(...) um novo uso do perspectivismo narrativo existencial ou “ontológico”, diferente do perspectivismo sobretudo psicológico que se encontrava no modernismo (...); duplicação e multiplicação de inícios, fins e acções narradas (...); a paródica tematização do autor (...); a não menos paródica mas mais enredada tematização do leitor (...); o tratamento num pé de igualdade de factos e ficção, realidade e mito, verdade e mentira, original e imitação, como um meio para enfatizar a indecidibilidade; auto-refencialidade e “metaficção” como um meio para dramatizar inescapavelmente a circularidade (...); versões extremas do “narrador indigno de confiança”, por vezes usado, paradoxalmente, para objectivos de uma construção rigorosa (CALINESCU, 1999: 262).

As características supracitadas, contudo, e no seguimento do que afirmámos, levantam várias questões no âmbito da pertinência da modelização de uma poética pós-

---

<sup>16</sup> Cf. HUTCHEON, 1988.

<sup>17</sup> Em Portugal, o período comumente associado a uma estética pós-modernista encontra-se indissociavelmente ligado à grande baliza temporal, política, ideológica e cultural que foi o 25 de Abril de 1974, e que abriu as portas a novos temas e estratégias literárias. Na realidade, (...) *a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu: a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e colectivos da guerra colonial; paralelamente, foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência post-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia.* (REIS, 2005:287).

modernista; na verdade, os textos passam, frequentemente, a representar-se numa dimensão metalinguística, como a história, não de um mito arquetípico, mas da sua própria escrita, num movimento circular de regresso a si mesma<sup>18</sup>. Hutcheon evoca, por isso, Roland Barthes e dá o que poderemos utilizar como resposta às formulações supra:

Barthes contests the notion of original and originating author, the source of fixed meaning in the past, and substitutes for it the idea of a textual Scriptor or what I would prefer to call a “producer” who exists only in the time of the text and its reading: “there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now” (145) (HUTCHEON, 1995: 76).

De facto, o pós-modernismo possibilita ao escritor a deambulação por entre cânones, modelos e arquétipos que lhe são ora mais próximos, ora mais distantes temporalmente, podendo, nesse percurso, eleger e apropriar-se pontualmente do passado, transmutando-o para a escrita do presente.

Assim, a literatura pós-moderna desenha-se por uma espécie de oxímoro: uma negação da estética do modernismo fá-la constituir-se como afirmação de uma estética de, simultaneamente, **reação e continuidade**, sem que haja ruptura com o modernismo<sup>19</sup> que, pelo contrário, ajudou a construir o enraizamento sincrónico da atitude pós-moderna nas suas múltiplas recuperações e transformações de momentos diacrónicos do passado literário, o que leva Calinescu a reverter as controvérsias acerca da existência ou não do pós-modernismo, relevando a novidade do contexto em que se colocam questões acerca da modernidade e a enfatizar a importância de *um fenómeno cultural importante e complexo*. (CALINESCU, 1999: 234). Buescu acrescenta:

**Tudo isto é também dizer que a forma como o conceito de modernidade não só surge como problematizado mas sobretudo parece certamente, pelo menos em alguns casos, tornar-se ele mesmo problemático**, essa forma faz a meu ver parte indelével do modo como nos podemos relacionar com tal conceito e dos (des)entendimentos que com ele podemos ter. Talvez seja essa a razão pela qual parece haver uma insistência consensual sobre a passagem do singular «modernidade» ao plural «modernidades», que Gumbrecht cristaliza através da sua feliz formulação de «cascatas da modernidade» (BUESCU, 2005: 22, sublinhado nosso)

---

<sup>18</sup> Lyotard afirma: *Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établis (...). Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche* (LYOTARD, 1988: 31).

<sup>19</sup> Ana Paula Arnaut, a propósito do questionamento do pós-modernismo como uma nova face da modernidade (efectuado por Calinescu em *As cinco faces da modernidade*), apura: *este novo pluralismo postmoderno claramente se distingue do modernismo. Diga-se, contudo, que esta distinção periodológica não implica, por si só, a ideia minimalista de ruptura; com efeito, para Calinescu, o termo postmodernismo sugere simultaneamente inovação e renovação, reacção contra e continuação do modernismo, até porque, em sua opinião e em consonância com outros pontos de vista já tornados relevantes, não se verificam transições bruscas entre epistemas*. (ARNAUT, 2002: 57).

A metáfora das *cascatas* traz consigo a ideia de que nada surge do vazio e que também o pós-modernismo se funda nessa continuidade, mesmo que num apanágio de negação ao movimento anterior. Na esteira deste pensamento de ambivalências e oxímoros, Prado Coelho fala em “A desconstrução como movimento” (2004: 25), sendo sintoma de um movimento desconstrucionista tudo o que ressurge em forma de novo, mas alicerçado em pré-concepções: *Há um “rock” desconstrucionista como há um “jazz” desconstrucionista. E há mesmo, nos sectores mais conservadores, a ideia de que o desconstrucionismo está na origem (mal eles sabem que a desconstrução é o movimento “contra” a origem, no sentido em que se “encosta” a ela para estabelecer as condições da sua impossibilidade) de todos os males, universitários, sociais e “politicamente correctos”.* (2004: 26).

Dos posicionamentos e observações acima expostos reteremos, para o nosso trabalho, constatações (mais do que posicionamentos) que nos parecem relevantes como instrumentos metodológicos na aproximação à obra de Rui Nunes. Consideramos, pois, essenciais, os seguintes aspectos que posteriormente relevaremos: a afirmação de uma estética com uma espécie de efeito pendular, isto é, de, simultaneamente, reacção e continuidade, sem que haja ruptura com o modernismo; a *ideia de pós-modernismo* como um jogo inovador que se estabelece entre a construção da estética do presente com a utilização do que já foi aceite e valorizado no passado; a enformação de uma *poética do pós-modernismo* que se estrutura pela maleabilidade conceptual com que se permite moldar em vários tipos de discurso inerentes a diversas áreas do que apelidamos *cultura pós-moderna*.

Pela difícil compleição da escrita de Rui Nunes, a par com o teor e o objectivo do presente trabalho (a interpretação e a exploração dos processos de representação da dor *no e pelo* texto), furtamo-nos a uma catalogação da obra nunesiana no que concerne a género, modo ou movimento literários, conforme adiantámos na Introdução<sup>20</sup>. A fulgorização do *modus scribendum* de Rui Nunes, nos limites da vertigem, obrigar-nos-ia, caso o presente se tratasse de um estudo no âmbito da teoria da literatura, a uma intensa e complexa análise ensaística no domínio dos conceitos científicos que veiculam a inventariação tipológica das obras literárias; porém, dada a natureza do que nos propomos explorar, consideramos que Rui Nunes não bebe visivelmente de uma estética

---

<sup>20</sup> Vide nota 10.

literária pós-modernista (ela própria com perspectivas díspares e controversas) minimamente padronizada, mas os seus romances concebem-se a partir de uma densa miscigenação e intersecção de géneros, estratégias e categorias da narrativa, facto que ora o aproxima, ora o distancia daquilo a que poderemos chamar *estética pós-modernista*.

## 1.2. Cartografias da dor

A vida do homem oscila entre a dor e o tédio, como um pêndulo; eles são, na realidade, os seus dois últimos elementos. Os homens foram obrigados a exprimir isto de um modo singular; depois de terem feito do inferno o lugar de todos os tormentos e todos os sofrimentos, o que restou para o céu? Precisamente o tédio.  
(SCHOPENHAUER, 1995: 29)

Schopenhauer afere, peremptoriamente, nos inúmeros fragmentos presentes em *As Dores do Mundo* (1995), da presença inequívoca da dor no percurso da vida do homem, como móbil de sistemas e desfechos enclausurados na ideia da morte e na função de Deus perante um cosmos assémico, pelo que *Os incansáveis esforços para banir o sofrimento só têm como resultado fazê-lo mudar de figura* (SCHOPENHAUER, 1995: 29). Este motivo arquetípico tem vindo a inspirar autores em diversas artes e disciplinas e, transposto para o universo luso, não se coíbe de uma comparência assídua e plural.

Desde as cantigas de amor, nas quais constava um exacerbamento da paixão e da possibilidade de morrer por amor, o *coito* de amor, a literatura portuguesa tem-se coroado de motivos diversos para *pathoi* diversos veiculados sobretudo pela poesia. No Romantismo, os amores exacerbados e contrariados foram aclamados na poesia e na prosa por autores como Antero de Quental ou Camilo Castelo Branco, que instauraram uma nova estética à dor existencial e religiosa e que teve, no Ultra-Romantismo, uma ênfase hiperbólica, por meio do *locus horrendus*. O Realismo trouxe à luz a problemática da dor numa consciência mais social e colectiva, ligada, sobretudo no neo-realismo, às classes trabalhadoras.

Partindo do fulcro temático *dor* que povoa de modo indelével e quase indecifrável os *corpora* nunesianos (*grosso modo* e, em particular, *Cães* e *A Boca na Cinza*), decidimos dar especial enfoque a alguns exemplos da literatura portuguesa que possam, de alguma forma, modelar uma espécie de tipologia da dor no século XX, a fim

de reafirmar este tema como um dos arquétipos literários, pese embora com múltiplos subterfúgios, *leitmotiven* e variantes.

A turbulência finissecular, acusando já a crise do realismo e do naturalismo, conduz a interiorizações alucinadas que tiveram em Raul Brandão um dos seus preconizadores, conforme advoga Maria João Reynaud:

Raul Brandão (1867-1930) pôs radicalmente em causa as concepções estéticas vigentes na sua época, por uma vontade de ruptura indissociável da intensa vocação indagadora que sustenta a singularidade do seu projecto estético. **Abolindo a oposição entre prosa e poesia, subvertendo as categorias genéricas, desvalorizando os elementos convencionais do romance, a ficção brandoniana antecipa as experiências mais inovadoras efectuadas no âmbito da narrativa contemporânea**<sup>21</sup>. (REYNAUD, 2001: 329)

Na obra de Brandão, a dor social, aliada às feridas da intimidade, projecta-se numa panóplia de figuras esboçadas e grotescas<sup>22</sup> (focalizadas numa personagem central), que representam a transposição da subjectividade individual para uma espécie de alegoria social. Urge ressaltar a reconfiguração dos géneros e sub-géneros literários, miscigenados e com fronteiras diluídas, bem como *a concepção do mundo como um «teatro universal»* (REYNAUD, 1999: 112), tendo na figura humana a revelação de um “eu” ensimesmado que verte, pelo grotesco, os males e os sintomas da decadência do mundo, como transparece nesta expressão, em tom aforístico, pela voz do narrador em *Húmus*, no capítulo “A vila”: *O sonho e a dor revestem-se de pedra, a vida consciente é grotesca, a outra será assolapada.* (BRANDÃO, 1991: 15).

Em *Húmus*, na esteira do exemplo supracitado, o sujeito da enunciação diarística<sup>23</sup> convive com um narrador onisciente e omnipresente que descreve o quotidiano daquela vila espectral, com suas figuras silenciosas e decrépitas, personagens com hábitos e gestos mecanizados (*Começo a perceber que o hábito é que me fez suportar a vida. (...) Não se passa nada!* (BRANDÃO, 1991: 16)), que vivem numa aparente e permanente apatia em relação à vida, à dor, a Deus e à morte. O debate ontológico das vozes abre-se a inusitadas estratégias de enunciação discursiva, na

---

<sup>21</sup> No artigo intitulado “Do sonho ao grito – *Húmus*, de Raul Brandão”.

<sup>22</sup> Muitas das personagens de Raul Brandão têm uma amplitude metafórica e alegórica, quais marionetas que, metonimicamente, representam todo o ser humano na sua condição mortal e imanente, perante um Deus inexorável e ausente que vota a sua Criação ao sofrimento. As figuras que ocorrem são amplamente caracterizadas como grotescas e ridículas, decrépitas e desajustadas, com uma aura de indignidade, tal como podemos observar em *A morte do palhaço: Coube a vez dos patinadores, (...) grotescos e pançudos, como sapos verdes, amarelos, roxos, negros, que a perseguissem, aos pinchos desajeitados.* (BRANDÃO, 1972: 55).

<sup>23</sup> Um «eu» anónimo, tal como o «je» anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même (op. cit. in REYNAUD, 2001: 331), defendido por Nathalie Sarraute, e que, segundo Reynaud (ibidem), veicula a aproximação de *Húmus* ao *nouveau-roman*.

medida em que encontra no *alter-ego fantasmático*<sup>24</sup> do narrador (Gabiru) um subterfúgio de representação das vozes ora disjuntas (o «eu» aparente e o «eu» profundo), num claro contraponto à *unicidade do sujeito falante e a sua identificação com o «sujeito da consciência»*, presente no romance tradicional<sup>25</sup>:

Há em mim várias figuras. Quando uma fala, a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.

(...)

Tu lutas contra esta figura que dentro de ti te impele; - tu queres fugir de ti próprio, queres separar-te de ti mesmo, e não podes. Só consegues, à custa de esforços desesperados, maneres-te dentro da fórmula ou da máscara que escolheste, e arredar o crime e a loucura, e fingir e sorrir. (BRANDÃO, 1991: 103-104)

Nestes excertos de “Papéis de Gabiru” deparamo-nos com a espiral *agónica* entre o sujeito e o seu eu-consciência, cuja transmutação de vozes faz fulgurar a complexa trama meta-reflexiva presente em *Húmus*, e sobrelevar a importância demiúrgica de Gabiru na instituição de um móbil que entreteça a representação exhaustiva ou as máscaras com que a dor é representada, sobretudo no foro da intelecção hiper-psicológica, motivo que retemos para o estabelecimento de um rasto mais à frente explorado já no âmbito dos *corpora* nunesianos, pese embora com estratégias distintas, sem duas vozes para uma mesma entidade, mas por meio de uma confluência inextricável de vozes de personagens que configuram quadros narrativos labirínticos, os quais mascaram a vertigem hiper e meta-reflexiva da dor.

Esta transfiguração de papéis decorrente de uma meta-simbiose de vozes-*eu*, propaga o alastramento da dor vivencial às bizarras figuras daquela vila (*como figuras de cera. Ninguém mexe.* (BRANDÃO, 1991: 11)) e estende-se até ao leitor, enredado pelo debate existencial que identifica e com o qual vê estabelecido um pacto de cumplicidade ontológica e metafísica:

Alguma coisa, porém, se interessa pela minha dor. Todas as noites grito, todas as noites sufoco os gritos. Todas as noites me debato com o mesmo problema e a mesma angústia. E há uma coisa que assiste a este espectáculo e se interessa, que cada vez mais me mergulha mais fundo para que eu me despedace – e se interessa... (BRANDÃO, 1991: 105)

Esta *coisa que assiste a este espectáculo e se interessa*, interlocutor silencioso, pode muito bem ser a consciência como até o próprio leitor, entidade na qual toda a

---

<sup>24</sup> Idem, Ibidem.

<sup>25</sup> Idem, Ibidem.

enunciação literária desagua, e com a qual se estabelece um incontornável pacto tácito<sup>26</sup> que, segundo Buescu, culmina com a morte, como *lugar-limite*: *Qualquer pacto encontra na ideia de morte o seu lugar de dissolução, mesmo se apenas simbólica.* (2008: 10)<sup>27</sup>. Deste modo, instaura-se a duplicidade da representação narrativa enquanto discurso e enquanto texto, unos por uma possível concepção metaliterária, no domínio da reflexão íntima, de consciência de uma entidade (por meio das vozes diluídas ao longo do texto) *ex machina* que assiste ao *pathos* do sujeito, e que, ao fazê-lo, *cada vez mais me mergulha mais fundo para que eu me despedace – e se interessa...*

*Húmus* inaugura um distinto percurso no campo dos processos de representação literária da dor e deposita, no bizarro filósofo Gabiru<sup>28</sup> e nas suas divagações epistemológicas e aforísticas, uma assinalável *acção transfiguradora*<sup>29</sup> nas figuras deambulantes daquela vila fantasmagórica (*A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro* (1991: 19)). Na verdade, os motivos que modelam a hiper-consciência da dor, como a morte, Deus ou o vazio das palavras, ouvem-se de uma voz singular, tresloucada, para se transplantarem nas personagens apáticas e espectrais que vão sendo descritas:

Serei eu doido? – Cada velha se põe a recuar diante de si mesma; cada ser procura afastar-se; cada um a si próprio se repele. Mas todos são enrodilhados no pé de vento, que os leva sufocados e atónitos, balouçados entre a vida e a morte, entre o assombro e o inferno. E é grotesco este encarar com o sonho, pé atrás pé adiante, esta hipocrisia que teima em ser hipocrisia, esta mentira que teima até à última extremidade. (BRANDÃO, 1991: 109)

Ao desdobramento do(s) narrador(es) junta-se a fragmentação narrativa, advinda de uma frustrado exercício de harmonização do mundo, revelado, por exemplo, por

---

<sup>26</sup> Jacinto do Prado Coelho apura a acutilância com que *Húmus* afecta o leitor, e que o leva a uma reconfiguração dos seus próprios sistemas de reflexão epistemológica: *Infundi ao leitor o sentimento dum absurdo que o ameaça tanto de fora como de dentro; o homem descobre o absurdo na sua própria duplicidade, melhor, na mistura de elementos contraditórios que o solicitam; descobre também o absurdo na aporia que o divide entre a aparência, a mediocridade falaz do quotidiano, e o abismo subterrâneo, o insondável, a vertigem: “dum lado mora o espanto, do outro o absurdo”.* (COELHO, 1996: 301).

<sup>27</sup> Em *Emendar a morte: Pactos em literatura*, Helena Carvalhão Buescu equaciona os diferentes e múltiplos fios de actualidade estabelecidos por meio da literatura: *Em alguns casos, trata-se de formas de conversa com outros tempos e outros textos. Noutros, pactos que passam pela exploração dos limites entre sujeitos. Noutros ainda, o que está a ser construído decorre da interrogação dos jogos em que é possível entrar, nem todos sem consequências de porte.* (BUESCU, 2008: 9). Estes fios envolvem, inequivocamente (segundo o nosso entender), o leitor, enquanto entidade ou *sujeito* último com quem os vários pactos já estabelecidos firmam, pela literatura, um acordo tácito de cumplicidade.

<sup>28</sup> Assistimos a evidentes passagens de índole filosófica e metalinguística que nos fazem evocar a própria configuração demiúrgica do poeta, tal como a que encontramos no poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, pelo que transcrevemos a seguinte passagem: *Custa muito a construir uma vida fictícia, a ser Teles ou a ser Santo, a criar um Deus ou uma mania. Custa a melhor parte do nosso ser. É certo que metade disto – metade pelo menos – é representado. Se te confessasses, dirias: - Eu sou um actor, eu sou um actor de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, e noutro tom de voz, que diz o que sinto...* (BRANDÃO, 1991: 111)

<sup>29</sup> Cf. REYNAUD, 2001: 332.

meio da descrição monocromática e da pulsação monocórdica daquela aldeia, vectores que instituem, por oxímoro, a própria ordem de *Húmus*, tal como afere Pedro Eiras:

(...) *Húmus* procura ainda uma representação do mundo como todo. A fragmentação gera-se no insucesso dessa representação, mas a originalidade brandoniana passa pela consciência do insucesso *como fonte de novo sentido. A fragmentação torna-se uma forma de dizibilidade alternativa ao esboço de uma compensação pela morte da teleologia. O incompleto, o ilógico, o pulsional constituem uma cosmovisão oposta ao paradigma da razão.* (EIRAS, 2005: 86)

Do debate ontológico emergem constantemente *Deus* e a *morte*, numa indissociabilidade que atravessa todo o livro, e que encontra no *sonho* a única fuga (*A vida resume-se em duas linhas, sintetiza-se em dois ou três factos. Se a vida fosse só isso não valia a pena vivê-la. A vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade.* (1991: 57)). *Deus* e a *morte* são motivos que despoletam profundas e complexas deambulações epistemológicas (*O problema capital da vida é o problema da morte* (57); *Se Deus existe, eu sou um homem, - se Deus não existe, eu sou um homem completamente diferente.* (63)), que deixam transparecer os medos humanos, a par com a trágica noção do caos que instalam na vida do homem<sup>30</sup>. Debalde se especula sobre a finitude da vida, bem como da (in)existência de *Deus*<sup>31</sup>, pois não há vislumbre de apaziguamento, a não ser pela máscara que é o sonho de Gabiru (*O nosso sonho é não morrer. (...) A vida eterna admitimo-la, mas, no fundo, o que nós queremos é este sol, esta pobreza, esta dor, estas ilusões moídas e remoídas* (31)), e nem as palavras suportam o seu sentido, nem acalentam a vida, conforme podemos aferir neste exemplo de meta-reflexividade do nome: *O nome basta-nos para lidar com ele. Nenhum de nós repara no que está por trás de cada sílaba: afundamos as almas em restos, em palavras, em cinza.* (16).

No rasto da dor e do tédio (aludimos novamente à epígrafe deste sub-capítulo) de *Húmus*, Fernando Pessoa, sobretudo pelo heterónimo Bernardo Soares e pelo seu *Livro do Desassossego*, inscreve a dolorosa dolência de existir, pela escrita na primeira pessoa, em versão diarística, (tal como acontecera com *Húmus* de Raul Brandão), a qual institui uma verosimilhança narrativa e enforma uma estreita cumplicidade com o leitor,

---

<sup>30</sup> É sensível em diversas personagens de Raul Brandão, mas sobretudo no Gabiru de *Húmus*, a busca de uma dizibilidade do universo que descreva o lugar ontológico e ético do homem, permitindo o diálogo com o divino. (EIRAS, 2005: 53).

<sup>31</sup> Ponto de intercepção com a obra de Rui Nunes, em especial dos *corpora* escolhidos para o presente estudo, cujo debate com o transcendente merecerá ampla análise no capítulo IV.

por meio da intimidade reflexiva do narrador, tal como encontramos (se bem que com estratégias narratológicas distintas), nos romances de Rui Nunes.

A escrita de Bernardo Soares encontra na fragmentaridade um dos seus aspectos-chave, que se bifurca em dois grandes vectores: a *fragmentação narrativa* (o *Livro do Desassossego* edifica-se pela amálgama de fragmentos escritos aleatoriamente, sem qualquer aspiração de constituírem um todo unívoco<sup>32</sup>), e a *fragmentação do eu*, instaurando-se um pacto de verosimilhança entre o ser e a narrativa, porquanto quer as questões do ser como da literatura são postas à prova, em reflexões d'*Essa fragmentação do ser e da palavra, da palavra-ser que é o verdadeiro desassossego de Bernardo Soares*. (GUERREIRO, 2004: 132). Leiamos:

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muétos têm tido— a vontade perversa de querer ter um sistema e uma norma.<sup>33</sup>

Neste excerto de cariz metaliterário, deparamo-nos "com a consciência" do acto de escrever que, por uma espécie de tragicidade devida ao simultâneo com o pensamento, não encontra discernimento suficiente para se inscrever num sistema preconcebido de normas de escrita, a par com a percepção da insuficiência destas como instâncias que veiculem uma representação verosímil do pensamento, facto igualmente observável em Rui Nunes, sobretudo em relação à meta-reflexividade face ao nome.

A tentação será, então, numa primeira aproximação, a da utilização das leis gramaticais em função de uma escrita que encerre em si própria a capacidade de *dizer*, muito além da de *falar*<sup>34</sup>. Deste modo, com o exemplo *Aquela rapaz*<sup>35</sup>, Bernardo Soares foge à uniformidade da norma para atingir o degrau da infracção, criando uma nova forma de dizer; segundo afirma: *E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade*<sup>36</sup>. Este desassossego de *dizer*, aliado à consciência da criação textual, propicia um destacamento das leis gerais da língua, pelo que se assume como um fragmento de linguagem<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> A este respeito, acrescentemos que se trata, na verdade, de um *livro que não existe* (MOURA, 1999: 137), ou melhor, e de acordo com o que apura Eduardo Lourenço, *ce Livre de l'Intranquillité est un texte que Fernando Pessoa n'a jamais eu, matériellement, physiquement, devant les yeux* (LOURENÇO, 1997: 117), tendo sofrido, pela sua componente fragmentária, várias compilações que assumiram índoles de leitura diversas. Na verdade, trata-se de um *corpus* que nunca teve a pretensão de se constituir como um todo uniforme – como um livro.

<sup>33</sup> Fragmento 84, § 1, p. 113.

<sup>34</sup> Cf. fragmento. 84, § 3, pp. 113-114.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Se bem que parcial, uma vez que não se dissocia da sua intencionalidade dentro dos códigos que a regem. Na realidade, percebe-se, *fotograficamente*, o que a expressão *Aquela rapaz* pretende transmitir, motivo pelo qual

Bernardo Soares urde reiteradamente o afã de escrever em plenitude, no limite das palavras e na totalidade dos seus referentes, movido pela força de, como afirma em tom aforístico, *Dizer-se é sobreviver*<sup>38</sup>. A constante meditação do *ser* e do *dizer* enformam uma fragmentação dúplice que tem início na reflexão íntima e que culmina na transposição desse exercício para a escrita, cujo resultado promove um debate híbrido *ser-dizer* de reconfiguração orientadora do *sujeito no mundo* e do modo como esse encontro se instaura pelas palavras, aspecto que, grosso modo, retomaremos, numa aproximação a Rui Nunes. A afirmação *Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror*<sup>39</sup>, reitera, na verdade, a necessidade da fixação das imagens, uma vez que os factos da vida desvanecem, rendidos à passagem do tempo; porém, se estiverem registados, sobretudo pela escrita, terão uma aura de perenidade:

(...) dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira<sup>40</sup>.

Neste excerto, detectamos um ponto de consciencialização metaliterária, pela constatação do seu papel perpetuador da vida, a braços com uma necessidade dolorosa de exteriorizar, pelas palavras, imagens diversas e distintas, em textos-retalho que têm em comum a sua compleição fragmentária, recheados de uma literatura sem pretensão, mas com revelação de uma noção de função e necessidade. Assim, a fragmentação encontra um ponto de unidade (aspecto com similar relevância nas narrativas nunesianas).

A escrita-fragmento, porém, encontra no ser-fragmento o diapasão do seu eco, presente em todo o *Livro do Desassossego*. Quando o sujeito, novamente em tom aforístico – à laia do Gábiru brandoniano – infere que *Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida*<sup>41</sup>, expressa uma proposição clara à necessidade de alienação da vida, pela fixação verbal. Assim, pela escrita da vida, esta desagrega-se do real factual para se inscrever numa realidade ficcionada, fragmentando-se, assim, o sujeito da sua componente histórica e física. Este desdobramento da vida

---

consideramos que as suas componentes fragmentárias em relação à língua se desenvolvem a partir da regra-base e não em choque com esta.

<sup>38</sup> Fragmento 27, § 2, p. 63.

<sup>39</sup> Fragmento 27, § 1, p. 63.

<sup>40</sup> Fragmento 27, § 2, p. 63.

<sup>41</sup> Fragmento 116, § 1, p. 140.

em *ficção* e *referente* confere ao texto – e, por inerência, à psicologia do sujeito – uma função, pela máscara<sup>42</sup>, representativa, metamorfoseando-se em personagem.

Já no domínio do real ficcional, o sujeito debate-se metaliterariamente com a questão do outramento, e distancia-se das despretensões literárias reverberadas em muitos dos fragmentos, pelo ressoar da consciência da duplicidade da criação, durante e depois:

Releio, sim, estas páginas que representam horas pobres, pequenos sossegos ou ilusões, grandes esperanças desviadas para a paisagem, mágoas como quartos onde se não entra, certas vozes, um grande cansaço, o evangelho por escrever.  
(...) A minha vaidade são algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas...  
Releio? Menti! Não ousa reler. De que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada...<sup>43</sup>

A interpretação destas palavras vai muito mais fundo do que uma mera leitura de impressões diarísticas: na verdade, se, numa primeira passagem, damos conta de um sujeito que não se reconhece existencialmente nos traços escritos que pinta, nas imagens que lança ao longo do seu percurso vivencial – empírico e sentimental –, o facto é que, nesta passagem, deparamo-nos com a implícita reflexão da trama genial que perpassa todo o poema *Autopsicografia*. Senão vejamos: *Releio? Menti! Não ousa reler. De que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada...* Porque se recusa à re-leitura dos seus textos, das suas impressões mnemónicas? Por um lado, porque o seu *eu* é uma figura com um ser e estar que doem, cuja alma vive mergulhada nas imagens que capta como alheias a tudo o resto que o envolvem; são imagens estáticas, como se estivessem separadas de si por um vidro transparente, e partícipes delas são as suas próprias imagens da memória.

Mas, mais do que isso, é a questão metaliterária do *fingimento* do sujeito que escreve, como o poeta que *é um fingidor*; de facto, todo o sentimento é sempre anterior à postulação pela escrita ou pela arte e, muito mais ainda, ao momento do encontro com o leitor. Com efeito, a distância que separa o sentir que motivou o seu impulso de escrita, antecede-a, e o movimento de leitura desta torna quer as palavras quer as imagens escritas muito mais distantes, pelo que o sentir se metamorfoseia por esse *fingimento*: do sentir primeiro, para o sentir da escrita e, finalmente, para o sentir da leitura: *O que está ali é outro. Já não compreendo nada*. Assim, de modo pretensamente incipiente e primário, levanta-se a grande e profunda questão dos

---

<sup>42</sup> Do latim *persona*, -ae.

<sup>43</sup> Fragmento 63, § 7, p. 97.

intervalos do ser que vão desde o momento primordial, passando pela sua transposição à escrita (o que depreende um  *fingimento*, ou seja, uma representação do real antecedente), e desembocam na(s) leitura(s), estando patente a problemática da *mimesis* literária e artística. Vejamos outro exemplo ainda, manifesta questão da fragmentação do ser real e do ser representado (ideia que recuperaremos já na exploração dos *corpora* nunesianos): *Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso de mim próprio. Sim. É assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser*<sup>44</sup>. Pedro Eiras equaciona precisamente esta tensão simultaneamente epistemológica e metaliterária:

O sujeito do *Livro do Desassossego* questiona-se sobre a possibilidade de alcançar uma isotopia do eu por uma operação intelectual múltipla à partida, e à partida contraproducente: **na ausência da ética do outro, o narrador tenta definir-se por um fingimento especulativo, criando a alteridade como interior ao eu ou constituindo-se pelo texto que o eu escreve. Este projecto de demiurgia não esconde o solipsismo e a confissão, afinal, de derrota do projecto de sujeito forte**. O paradigma romântico é sensível no que concerne às ideias de expressão de si, introspecção, intencionalidade; mas o sujeito diz a sua fragmentação pelo excesso de riqueza da sua subjectividade. (EIRAS, 2005: 53, sublinhado nosso).

O ser-fragmento sai de si próprio para se ver de modo mais claro, mas a mutabilidade da alma humana, aliada à racionalização, fá-lo transmutar-se a partir do seu percurso epistemológico. Deste modo, o sujeito outra-se e reconhece-se noutra, pois a estaticidade do pensamento, ainda que aparente, é um mero artifício de ludíbrio em Bernardo Soares:

Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espectáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário. (...)

Estas páginas, em que registo com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e interrogo. Que é isto e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou?<sup>45</sup>

O sujeito partícipe do mito da heteronímia é uma espécie de *idem-alter*<sup>46</sup>, ou seja, um *eu mesmo / eu outro* que observa, na intimidade e *ex machina*, o ser, o espaço e

---

<sup>44</sup> Fragmento 114, § 2, p. 139. Neste caso, ousamos equacionar ainda: quem será o sujeito destas dúvidas: Bernardo Soares, entidade criada, ou Fernando Pessoa, supra-entidade criadora? Eduardo Prado Coelho, dada a miscigenação destas duas entidades (Bernardo Soares e Fernando Pessoa), optou pela designação Pessoa/Soares (1988: 51-60), criando, nominalmente, uma espécie de ser misto, que é a entidade-sujeito que realmente encontramos – em nosso entender – nos fragmentos vários d’*O Livro do Desassossego*. Pedro Eiras apura: *toda a escrita na primeira pessoa é heteronímica*. (EIRAS, 2005: 205).

<sup>45</sup> Fragmento 63, § 1 e 2, pp. 96-97.

<sup>46</sup> Optámos pelo uso da terminologia em latim, por acharmos representar muito melhor a questão da simultaneidade de um *eu* e de um *outro* numa mesma entidade.

o tempo que o determinam. Assim, o ser interior que se auto-observa desenvolve-se *no intervalo de um espectáculo*, numa espécie de hiato da existência do sujeito, sempre preenchida com alguma imagem, mesmo que residual, mesmo que apenas *cenário*. O ser-fragmento equaciona o desassossego da sua condição, numa consciência demasiado interior – logo, demasiado iluminada, demasiado irracional<sup>47</sup> – da matéria compósita que o determina (veremos, adiante, de que modo a questão do ser-fragmento se pode consubstanciar com as personagens presentes nas narrativas de Rui Nunes).

A dor do sujeito do *Livro do Desassossego* reside na ontologia do *eu*, a par com a dolorosa consciência epistemológica da caducidade da vida (manifestada igualmente em *Húmus*), num expressionismo solipsista, ao invés do expressionismo brandoniano que, na esteira de pintores como Munch e (um pouco mais tarde) Francis Bacon, encontra no ensimesmamento um ponto de difusão das dores de um colectivo no mundo. O sujeito do *Livro do Desassossego* descobre na verbalização do exacerbamento da dor e do tédio com que a vida espartilha o homem no seu ciclo, a única fuga possível para a monotonia da sua existência:

Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos – a ânsia de coisas impossíveis, precisamente porque são impossíveis, a saudade do que nunca houve, o desejo do que poderia ter sido, a mágoa de não ser outro, a insatisfação da existência do mundo<sup>48</sup>.

É precisamente esta alteridade que o texto veicula, o único meio de o sujeito instituir-se *ex machina*, proporcionando, assim, no alheamento do seu ser empírico para um outramento metafísico e metaliterário, a catarse do sujeito: *Viver é ser outro. (...) sois hoje, sois eu, porque vos vejo, sois o que (serei?) amanhã, e amo-vos da amurada como um navio que passa por outro navio e há saudades desconhecidas na passagem*<sup>49</sup>.

Na senda da representação da dor na literatura do século XX inscreve-se, também, a ficção de Vergílio Ferreira, da qual se assinala a formulação de uma constante interrogação metafísica por parte de um *eu* que equaciona a sua existência, debate tão caro à corrente existencialista:

O problema da descoberta do eu e da definição do outro, a questão da insuficiência da palavra e da incomunicabilidade humana, a experiência da doença e da dissolução do corpo, associados à sempre acutilante problematização da

---

<sup>47</sup> Ricardina Guerreiro utiliza, a este respeito, uma expressão que consideramos feliz: *luminosa asfixia* (GUERREIRO, 2004: 140).

<sup>48</sup> Fragmento 196, § 1, p. 202.

<sup>49</sup> Fragmento 94, § 1 e 4, p. 124.

transcendência que percorre toda a sua obra convertem-se numa espécie de guia implícito de leitura de obras tão dispersas no tempo como *Aparição* (1959), *Cântico Final* (1960), *Estrela Polar* (1962), *Para Sempre* (1983), *Em nome da terra* (1990) ou *Na tua Face* (1993). (RODRIGUES, 2003: 22)

Em muitos dos romances de Vergílio Ferreira assistimos a repercussões de motivos presentes quer em Brandão<sup>50</sup> quer em Soares, pese embora mais distanciados do ensimesmamento solipsista e dolente do *Livro do Desassossego*, e mais próximos da conjecturação do ser humano num permanente exercício ontológico com uma densa e profunda espessura aporética: *Vergílio Ferreira passa do romance acerca das coisas dos homens para o romance acerca do Homem, ou seja, do romance para um romance contaminado pelo pathos metafísico, o romance-problema, como ele tanto gostava de caracterizar o género em que viria, aliás na esteira anunciativa de Húmus de Raul Brandão, a notabilizar-se* (SOUSA, 2006: 3) (e que encontra em Rui Nunes, como exploraremos adiante, a vertigem do ser e da palavra, pela escrita).

Vergílio Ferreira imprime no âmago da criação literária uma coexistência e uma coextensividade com a formulação filosófica, de forte ímpeto metafísico, num *tom aporético e interrogativo do seu dizer: é o seu cogito existencial*<sup>51</sup>:

Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava uma pessoa que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez, eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (FERREIRA, 2000: 70)

A profusão de *anagnorisis* com que Alberto, em *Aparição*, se descobre nas múltiplas aparições que pontilham todo o romance, imprime no romance um permanente *ágon* ontológico ante a dilaceração íntima com que o homem se confronta com o mundo e com a finitude da vida. Daí que o narrador do excerto supracitado se veja a braços com um outramento que lhe permita reconhecer-se no seu próprio corpo e,

---

<sup>50</sup> Tal acontece em *Húmus* de Raul Brandão, em que as figuras silenciosas e grotescas daquela vila deambulam numa ataraxia quotidiana, e são observadas pelo narrador numa existência que ata o ser ao espaço numa espécie de palimpsesto pathos-ontológico. Também em Vergílio Ferreira os seus narradores formulam um discurso de dor existencial, intimamente ligada à inexorabilidade da vida, por meio de uma visitaçao do ser no seu *locus*: *Há uma aldeia deserta, há a necessidade da terra. As casas estão aí, alguém as há-de habitar. Os telhados abatem, as paredes desmoronam-se. Mas há a verdade de serem casas com os telhados reerguidos e as paredes direitas e um homem que as habite. Há a verdade absurda de um homem ser verdade e a terra que o chama, como o chamou há milénios, desde a eternidade do mito.* (FERREIRA, 1991: 219).

<sup>51</sup> Idem, *Ibidem*.

assim, afastar-se desse esvaziamento do *eu* – *desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser*. O espelho surge várias vezes como veículo de reconhecimento de si próprio, como metáfora da permanente busca existencial do homem ao longo da vida por meio do que de mais visível (e simultaneamente perecível) – o corpo –, e, deste modo, como escatologia contra o medo, contra a desintegração do corpo que desencadearia o fim, em direcção a uma efémera estabilidade<sup>52</sup> (aspecto que evidenciaremos estar incontornavelmente presente em Rui Nunes). Robert Bréchon, imbuído pela questão da metafísica do corpo em Vergílio Ferreira, analisa da seguinte forma o modo como o corpo constitui para o homem um elemento fundamental no seu debate existencial:

Eis portanto três olhares sobre o corpo, três modalidades da experiência corporal que define a nossa condição. O corpo morto, feito objecto, saco de ossos e de carne devolvidos à existência mineral, mas, apesar disso, ainda por certo tempo, morada das nossas recordações. O corpo vivo, cuja existência animal se desenrola no tempo do quotidiano, da repetição, do desgaste, mas que é o lugar e o instrumento de todos os tipos de actividades especificamente humanas e, sobretudo, da consciência que lhes dá um sentido. Por fim, o corpo «transfigurado», sacralizado, glorioso, a beleza «terrível» do corpo amado, desafio à animalidade no próprio seio do que de mais animal há na nossa natureza, assumpção da criatura terrestre, único lugar possível da nossa eternidade. (BRÉCHON, 1992: 349-350)

Estas considerações clarificam sobremaneira a reflexão do homem face ao seu corpo e a forma como este, ao espelhar o binómio vida-morte, sobreleva a indissociabilidade do par dor-prazer. A tragicidade do corpo reside precisamente no incontornável paradoxo que é o do facto de ser o lugar onde a vida habita a par com a sua inequívoca caducidade, visível pela degradação do corpo<sup>53</sup>, tal como foi disso preconizador Francis Bacon, que, na sua pintura, põe a nu com extrema violência a expressividade extrema da tragicidade humana, o âmago oculto e comumente irrepresentável da existência íntima, num contexto de desconforto ontológico como foi o dos pós-guerras.

---

<sup>52</sup> *O pecado anda comigo, sim, o pecado, que é vizinho desta tensão-limite em que me busco, em que sonho ver-me ainda, ainda, em que desejo queimar tudo o que perdura da minha crosta, para que enfim me descubra em autenticidade e pureza. Não és nada para mim, eu o sei, eu o sei, não és mais do que o inverso do que me aspiro, como um espelho de feira. E, todavia, sinto-te ao pé de mim, demasiado viva, demasiado real, como o grito que dura de uma aflição antiga.* (FERREIRA, 2000: 201).

<sup>53</sup> Ao longo do presente estudo, esta questão da observação do corpo como móbil de um ininterrupto desprazer (*A Boca na Cinza*) e da contínua deflagração da morte (*Cães*) será explorada à luz dos *corpora* nunesianos, pelo que retemos, por agora, o *ágon* meta-reflexivo encetado pelas personagens de ambas as narrativas, no qual observamos a ênfase da dor em função de um não-corpo, ou melhor, de um corpo que encerra apenas a dor e a finitude da vida.

A trágica consciência da morte como um nada infinito embebe a alma dos sujeitos vergilianos no *pathos* do esvaziamento existencial, na medida em que se defrontam com a aflição do desaparecimento do *eu*:

Quem te habitava não é. Viverás ainda na memória dos que te conheceram. Depois esses não morrer. **Depois serás exactamente um nada**, como se não tivesses nascido. (...) Eis que começa a tua longa viagem para a vertigem das eras, **para a desapareção do silêncio dos milénios**. Sim, agora ainda vives para mim porque te sei. (FERREIRA, 2000: 51, sublinhado nosso)

A dolorosa consciência do esvaziamento do *eu* veicula a formulação do seu desmembramento, para que, na alteridade disfarçada, possa experienciar o milagre da aparição do «*eu*» que se «*vê*» no próprio acto de ser (SOUSA, 2006: 8), logo o reconhecimento da sua ontologia imanente, e purgar, por breves instantes, o medo e a dor: *Trata-se de um estado cisional que remete para uma **arquetípia experiencial do humano** – somos todos igualmente fruto dele. Somos, por isso, todos filhos do medo – que ter o pensamento fixado nas formas, na sua efemeridade fenoménica é vivermo-nos na aflição da finitude, no terror da extinção* (IDEM, IBIDEM, sublinhado nosso).

Vergílio Ferreira, a exemplo de Raul Brandão, enuncia a dor numa formulação menos solipsista e ensimesmada (como o fizera Bernardo Soares), mas voltada para o equacionar metafísico do homem ante a sua condição (*Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo*. (FERREIRA, 2000: 70)) – o insondável mistério que irremediavelmente o obsidia. Por esta razão – em jeito de remate ao curtíssimo périplo pela cartografia da dor em Vergílio Ferreira –, citamos novamente Robert Bréchon: *Desta aventura interior, Vergílio Ferreira guardará um «halo metafísico» e a reivindicação, não só para si mas para todos os homens, da nobreza que o desejo de infinito testemunha*. (BRÉCHON, 1992: 351).

Na esteira de autores como os supracitados, em Rui Nunes a incidência da dor veste-se sobretudo de uma compleição hiper e meta-reflexiva, na medida em que se centra numa inusitada profusão de personagens, lugares, e discursos os quais se transmutam, eles próprios, em focos dentro de focos da dor, como se se tratassem de bonecas russas ou de um emaranhado jogo de espelhos no domínio da intimidade psicológica, conforme equacionaremos ao longo dos capítulos do presente estudo. Esta

acirrada necessidade de representar a dor vê no nome a vertiginosa contingência dos limites e, no fragmento, o *ágon* entre a memória e a vida do esquecimento.

A dor ao longo da história da literatura portuguesa tem vindo a reflectir uma individualidade dentro de uma universalidade, facto presente também nas narrativas nunesianas, pese embora através de uma inusitado e filosófico manuseio da dor, por meio de um olhar ao mais visceralmente humano e imanente, às dores privadas que assumem proporções plurais, na medida em que espelham dores que o leitor reconhece – no fundo, são as dores do homem. João Barrento, em “Receituário da dor para uso pós-moderno”, reflecte:

O homem civilizado olha para o mundo, o mundo está em estado de dor quase permanente, e em vez de responder com um lamento (como terá feito nas origens a natureza, antes de perder a fala), fica em silêncio. (BARRENTO, 2001: 70).

Perante a letargia do homem contemporâneo face à dor, Rui Nunes insurge-se e enceta um percurso de profundo reconhecimento da dor<sup>54</sup> e dos múltiplos motivos com que se reveste, através de uma persistente e infável meta-reflexividade no intervalo entre a(s) causa(s) e a sua deflagração derradeira, que se desenrola num constante desabrochar de nomes nos limites do dizível e do indizível, e da instituição da palavra como ela-própria ênfase da dor: *A dor repete-se numa palavra fechada: dor.* (NUNES, 1999: 52). Conforme exploraremos nos capítulos que se seguem, a enunciação escrita e audível da dor, os oxímoros patenteados pelas entidades Deus e deus, bem como pela memória, a falta, o grotesco são os grandes nódulos a partir dos quais proliferam as extensas e complexas reflexões íntimas daquelas figuras que fazem pulverizar a dor em micro-estilhaços e nomes:

(...) acendeu-o e a chama iluminou-lhe a cara, magra de uma magreza escura onde desaparecia, erguida pelas sombras e devorada por elas, eram pedaços de cara, uma testa, umas sobrancelhas, uns olhos, uns malares, um nariz, era uma cara sem queixo, uma caveira à luz da lamparina, (...) - um nome, um nome fixa-me por momentos ao mundo, por um nome posso ser chamado, recordado, ninguém se lembra de uma pessoa sem nome, por isso invento um sempre que encontro alguém, (NUNES, 1999: 130-131)

Este extracto é exemplo precisamente de um *modus scribendum* que faz uso dos mecanismos verbais e visuais para desencadear uma densa penetração nos microcosmos, por meio de ampliações estonteantes e, por vezes, quase indecifráveis. Na

---

<sup>54</sup> Daí que Reynaud tenha afirmado: *Rui Nunes transforma a escrita no bisturi de uma realidade putrefacta que nos recusamos a ver.* (REYNAUD, 2004: 262)

citação supra transcrita deparamo-nos com o aparecimento parcial do corpo (*eram pedaços de cara, uma testa, umas sobrancelhas, uns olhos, uns maldades, um nariz, era uma cara sem queixo*), facto que, conforme analisaremos mais adiante, faz deflagrar a dilatação da decrepitude, da doença, da solidão, da caducidade da vida (uma caveira à luz da lamparina), porquanto ao focar intensamente cada pedaço do corpo, propaga a multiplicação dos sintomas do sofrimento: *O Corpo é, em Rui Nunes, o vulnerável teatro da Dor, o objecto de um processo implacável de decomposição – ou da devoração mais ou menos paciente de Chronos*. (REYNAUD, 2004: 273). Perante um esvaziamento do ser que dá lugar a um atulhamento exacerbado da dor, em especial da solidão e da desmemória, a personagem da transcrição supra encontra-se em permanente confronto com o nome e com o (des)alento que este lhe confere; vê-se, com efeito, a braços com os vertiginosos oxímoros com que o nome é meta-reflexivamente equacionado, como lugar e, simultaneamente, como não-lugar da/na memória: *um nome, um nome fixa-me por momentos ao mundo, por um nome posso ser chamado, recordado, ninguém se lembra de uma pessoa sem nome*.

Consideramos pertinente, porém, antecipar uma possível leitura mais abrangente a Rui Nunes (nunca perdendo de vista o *corpus* seleccionado *Cães e A Boca na Cinza*) que, em nosso entender, funda na dor e nos *leitmotiven* que em seu torno gravitam, em movimentos vertiginosos, um papel colectivo: é a dor da humanidade, a dor de cada um de nós, que toca no leitor com tal veemência, que não há qualquer retorno, após a cruel *anagnorisis*:

Rui Nunes confronta o leitor dos seus livros com as *margens do visível*, ao assumir, acintosamente, uma “visão marginal” da realidade circundante, que se torna agressiva e quase intolerável, devido ao exacerbamento da percepção. **O resultado é um acréscimo de estranheza, pelo facto de a realidade «percebida» esbarrar, a cada momento, com os limites do dizível.** (REYNAUD, 2004: 262, sublinhado nosso)

Em Rui Nunes, a escrita surge como corpo que escancara a dor num eixo de visibilidade extrema: ao assinalar veementemente a abjecção, a decrepitude, o grotesco, a anomalia, a narrativa incarna a dor das personagens que nela habitam numa espécie de palimpsesto, na medida em que faz sangrar, pela escrita, os *pathoi* das personagens e, com elas, o leitor, ante a sua nova visitação – e, conseqüentemente, a sua nova visão e configuração – do cosmos representado.

### 1.3. A escrita-fragmento

Num exaustivo estudo dedicado à questão da fragmentação do sujeito em alguns autores da literatura portuguesa no século XX, Pedro Eiras analisa o confronto entre a escrita e a recepção do texto, e a forma como o compromisso da leitura obriga a uma reconfiguração dos sistemas para uma nova dialéctica sistémica:

Contra a organização do texto a partir de isotopias semânticas e do fechamento em sistema, o texto fragmentado experimenta soluções de heterogeneidade e incompletude, obrigando a um protocolo de leitura específico. O texto é um compromisso, mais do que uma oposição, entre fragmentação, heterogeneidade, diacronia da leitura e totalidade, isotopia, sincronia do sistema. Nesta dialéctica, cabe a cada leitura privilegiar uma ordem de efeitos em detrimento de outra, criando um texto sistemático ou fragmentado: *não há qualquer texto fragmentado ou sistemático em estado puro*, a fragmentação e a totalidade são sempre relativas; a leitura, todavia, não cria a totalidade ou a fragmentação *ex nihilo*, mas salienta no texto um jogo de compromissos pré-existente. (EIRAS, 2005: 35)

Yara Frateschi Vieira equaciona o modo como a dialéctica escrita-leitura exige, em Rui Nunes, uma inusitada predisposição íntima por parte do leitor:

Os romances de Rui Nunes exigem uma atenção semelhante à que nos obriga a linguagem poética: supõem no leitor participação ativa na decifração, mas também a entrega, o envolvimento, a imersão no fluxo da linguagem e dos eventos, a reconstrução, quase que palavra por palavra deste universo ficcional, que realiza a singular proeza de conciliar um olhar lúcido e implacável sobre o mundo com uma adesão e compaixão visceral. Essa conciliação revela-se na atenção aos sinais da miséria e da destruição, da condição humana no tempo, na experiência do desmesurado, do insuportável, da falta, da falha, que pontilha um texto de outra forma económico em adjectivação; ela emerge, também, por vezes, em chave metadiscursiva, no fluxo de consciência das personagens ou de um discurso supostamente autorial (...) (VIEIRA, 2005: 158)

Vieira apura a complexidade metadiscursiva e metapsicológica presente nas narrativas nunesianas e dá conta do compromisso que o leitor tem de firmar consigo próprio perante uma escrita de cariz hiperbólico e fragmentário quer no que concerne à *diegese*, quer no que respeita às personagens e aos espaços, passando pelo modo como se institui o discurso em estilhaços. Os episódios, sobretudo em *Cães*, assomam de forma desarticulada e alucinante, com personagens e situações várias que extrapolam um conceito tradicional de *diegese*. Em *A Boca na Cinza* o vaivém de monólogos interiores e diálogos enforma uma vertiginosa e perturbadora viagem que se entende por analepses e prolepses no domínio da memória e de um exercício metapsicológico. Em *Cães* vigora a hiperconscialização, situada no presente, de todos os sintomas e lugares

da falta e da solidão, e que se erige, tal como em *A Boca na Cinza*, por meio de um discurso vertiginoso, seguido e sem grandes marcas gráficas, além das vírgulas e dos poucos pontos finais. Vejamos os seguintes exemplos:

mãe, fala continuamente, não interrompas esta protecção, ou melhor, hoje, era isso que eu queria quando era pequena, bem, pequena ainda sou, tanto quanto era, mas velha, a vida cresceu e eu não, mirrei com a vida que me cresceu, há vidas assim, “menina, ficaste aí, pasmada?”, o esquecimento parou frente a mim, acontece-me tantas vezes, tudo pára, tudo o que pára, pára para os meus olhos estarecidos, abertos para o desenho das coisas (NUNES, 2003: 71-72)

um único acontecimento que se esquece é no tempo um vazio que se cria. Pouco a pouco os mortos, como manchas de tinta, apagam o quadro. Já nada sei da tua cara, houve um dedo que traçou na almofada a ausência do teu perfil, e é tão exacto o sítio que não és, que fecho os olhos, para não ver o roubo. Volto-me na cama para a luz da porta: o ar não é transparente: as coisas projectam nele o seu mal, os escolhos, uma poesia que me cobre imperceptível, ventos da sepultação, querer lembrar uma boca, uns dedos, e não conseguir, tudo fugiu dos olhos e da voz, (NUNES, 1999: 75)

Ao longo destas transcrições de *Cães* e de *A Boca na Cinza*, conseguimos captar alguns elementos que vão ao encontro de uma escrita fragmentária visto que estão intrinsecamente ligados a um percurso ontológico estilhaçado, como é o da desmemória, refém da passagem do tempo (*Cães*), e o de uma compleição física parcelar, residual (*A Boca na Cinza*). A construção de cariz predominantemente paratático, com constantes ligações coordenativas por meio da vírgula, marca o vertiginoso pulsar de imagens e memórias que assomam aquando de um exercício mnemónico, sobretudo se intimamente associada ao pulsar frenético de quem procura, nos fiapos de memórias, um sentido para o presente. Em ambos os exemplos, este turbilhão de imagens, desencadeadas pelas mnemónicas, surge representado por meio deste recurso à parataxe, além da introdução constante de novas sub-orações, por meios dos dois pontos, marcas textuais que instituem desde logo um ritmo sincopado.

A fragmentação discursiva e tipológica dos lugares e das personagens enforma a instituição de elementos novos que causam um profundo estranhamento na recepção destes textos. Se atentarmos em cada uma das obras nunesianas seleccionadas encontramos, numa visão global, fiapos de narrativas, facto mais visível ainda em *Cães* do que em *A Boca na Cinza*. Vejamos o pequeno resumo que Yara Frateschi Vieira nos apresenta no excerto que se segue:

o homem a quem morreu uma mulher velha e doente, o homem a quem morreu o companheiro (o mesmo, talvez), o rapaz que sobe ao 13º andar e de lá dispara uma

carabina ao acaso sobre pessoas na rua, a mulher que se mata na casa-de-banho, os negros que vivem na periferia da cidade. (VIEIRA, 2005:161)

Esta série de quadros narrativos surge apresentando de forma estilhaçada, sem elementos que os articulem numa coerência diegética. Por isso, Vieira acrescenta:

O estilhaçamento narrativo estende-se às pessoas, que não são apresentadas como um corpo inteiro, mas como pedaços desconexos ou desmesurados, um olho, uma mão, a boca. A sensação provocada é a de desumanização, de um mundo “desmesurado” para as medidas humanas, do olhar que se aproxima excessivamente e perde portanto a distância que possibilita apreender o todo, a harmonia e a beleza (VIEIRA, 2005:161).

Contudo, não consideramos que o olhar em *close-up* que amplia exaustivamente os lugares e os objectos seja a causa da impossibilidade de observação desse todo, da harmonia e da beleza, mas sim a consequência da desmemória provocada pelo despovoamento, pela falta, pela velhice, pela doença e pela solidão que incitam à perscrutação de fragmentos dos objectos e dos lugares da memória, tal como podemos aferir pelo seguinte exemplo:

os teus lugares:

olho a cadeira onde te sentavas e digo: tu, olho um livro que foi teu e digo: tu, mas já não me lembro de ti, o que ainda continuamente cresce é a retirada do teu rosto, quero dizer: todos os lugares se tornaram nos de tu não estares, tudo é a tua ausência, (NUNES, 1999:139)

Em *A Boca na Cinza* encontramos a linearidade ontológica dos dois protagonistas, Sara e Abel, que padecem de uma defeituosa condição física que os assombra ao longo de toda a narrativa: o nanismo. O seu percurso é o do agrilhoamento quotidiano, o de uma existência parcelar e inibidora que os constrange sobremaneira e que os leva a um constante exacerbamento de desumanização, e toda a narrativa é povoada por esse doloroso constrangimento. No caso de Sara e Abel, nem a memória do passado lhes traz algum alento, pelo que o seu *pathos* é o de um inexpugnável corpo grotesco, anormal, do qual nunca puderam nem poderão libertar-se. A fragmentação discursiva de *A Boca na Cinza* é cúmplice, desta feita, de dois corpos estilhaçados, e de uma extrema verosimilhança instaurada por uma visão, por parte dos dois irmãos, que apreende o mundo de forma parcelar, bem rente ao chão, e que é mimetizada pelos constantes *zooms* de lugares baixos no corpo e no mundo. Sara, perante um corpo normal e consciente do seu corpo fragmentário e grotesco, afirma: ((...) *Qualquer corpo foi para mim exorbitante, / bocado a bocado não se faz um corpo, mas uma deflagração*) (NUNES, 2003: 65).

Estes elementos remetem o leitor para um envolvimento íntimo com a dor conferindo-lhe (à dor) múltiplas ressonâncias e catapultam-na para uma dor universal – tal como foi universal o Holocausto ou o Onze de Setembro –, mas de uma forma mais intrínseca, pejada de detalhes que chocam e que arrastam o leitor para uma dimensão fenomenológica da dor:

Esta vivência da experimentação perceptiva e da dor provoca no **sujeito (no da escrita como no da leitura)** aquilo que em medicina se designa por *ausências*: a perda de referências «laterais» no espaço ou no tempo produz um efeito de desorientação psicológica que se repercute no desequilíbrio. Esse desequilíbrio psicofisiológico, insustentável, exige uma rápida compensação, sob pena de o organismo se desorganizar de modo irremediável: aqui, a polifonia dramática funciona como registo do «lateral», do conjunto em que o subjectivo se inscreve ou de que se destaca, constitui as referências indispensáveis. (RITA, 1997: 240, sublinhado nosso)

A questão do sujeito nunesiano é outra das questões que urge assinalar. Bastas vezes ao longo das narrativas – ora com um tom aforístico, ora com descrições fortemente narrativas, ora com laivos intensamente líricos –, as personagens assomam metamorfoseadas em entidades tangenciais entre a narrativa e a lírica. O seguinte exemplo valida os orvalhos poéticos que povoam a escrita de Nunes:

- tenho sono, pouco a pouco fico cheio de sono, até só ouvir o sono, mas há outras palavras ressoantes na sua margem, e essas impedem-me de dormir, porque são nomes cheios de outros nomes, até à escuridão, (NUNES, 1999: 68).

Dada esta complexa interiorização exacerbada da dor e da solidão, as personagens verbalizam o que, num discurso corrente, seria irrealizável verbalmente, pelo que nos oferecem complexas enunciações e pontos de vista, pejadas de uma forte componente poética e meta-reflexiva, a par com um estranho encadeamento, tal como aferimos acima. Por estas razões, e pese embora o extravasamento das fronteiras da personagem-carácter com um discurso que faz avançar ou estagnar o fluxo diegético, e num registo de discurso directo ou indirecto<sup>55</sup>, resolvemos nomear as personagens do *corpus* em estudo simplesmente *personagens*, sobretudo porque entendemos alhear-mos de uma qualquer pretensão do estabelecimento de desvios terminológicos no domínio dos padrões de narratologia já estabelecidos.

Estas entidades que, estrategicamente – e porque nos pareceram redutoras todas as sub-denominações da personagem nos seus diferentes estatutos na narrativa –,

---

<sup>55</sup> Cf. REIS, 1998:, 318-322.

denominámos apenas *personagens*, assumem um lugar demiúrgico na narrativa, pois encontram-se num patamar psicológico e fenomenológico da dor e extravasam o domínio do visível, para se situarem numa tangencialidade entre o verbalmente inteligível e uma complexidade metapsicológica e metadiscursiva quase indecifrável. A própria compleição fragmentária das personagens dá-lhes uma inominável caracterização, e faz diluir metamorficamente a personagem no espaço, sem que muitas vezes consigamos deslindar a separação de ambos<sup>56</sup>, como se de uma pintura de Escher se tratasse. Por isso, exerceremos, sempre que necessária, uma análise em torno das *tonalidades* das personagens, as quais vestirão bastas vezes uma compleição miscigenada e ambígua.

---

<sup>56</sup> Este aspecto verifica-se com maior evidência em *Cães*.

## **II. Rui Nunes: os nomes da dor**



Delineámos, como fio de Ariadne para o presente estudo, uma palavra-conceito, a *dor*, que perpassa toda a obra de Rui Nunes, em especial no *corpus* seleccionado para o presente estudo. A dor é o ónus que carregam as personagens, as narrativas por estas assumidas e as consequentes representações, as quais suscitam, quase sempre, uma dimensão evocatória que desagua no leitor; este não se coíbe de a entender e/ou repugnar, já que é o veículo que possibilita a permanência ou o rasto de um efeito de palimpsesto<sup>57</sup>, que se configura por uma dor que se esvai para dar sempre lugar a outra, seja ela de ordem conceptual, empírica, visual ou verbal:

a dor é o abrir os olhos para as paredes do quarto, é a respiração crepitante, é o peito em quilha a subir e a descer, quando estou deitada, num movimento que é a minha vida (NUNES, 2003: 9)

[a dor] em tempos fora a memória da proximidade da pessoa ausente, quantas vezes a provocou, refazendo-lhe gestos e percursos, olhando-lhe as fotografias e as roupas, (NUNES, 1999: 25)

Estes excertos de *A Boca na Cinza* e de *Cães* afloram **a dor nos seus múltiplos desdobramentos ou motivos, como a solidão, a falta, a decrepitude, a anomalia, o abandono, ou a (des)memória**. Em *Cães*, As personagens calcorreiam os vestígios da sua história e de quem dela fazia parte para se aproximarem da dor, como veículo de metamorfose da inocuidade presente, por meio de constantes dissecações microcósmicas dos sintomas de uma ontologia fragmentada, para alcançarem uma consumação ínfima dessa presença (porque apenas lembrada parcialmente). Em *A Boca na Cinza*, por outro lado, os protagonistas Sara e Abel vivem em permanente *ágon* com uma existência que se consubstancia com um corpo grotesco, fora da esfera do humano. É a partir – e em torno – das características destes motivos de dor que se desenvolve a

---

<sup>57</sup> Citamos, de Genette, a ideia de palimpsesto: *Un palimpseste est, littéralement, un parchemin qu'on gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un hypertexte et son hypotexte - ainsi, dit-on, l'Ulysse de Joyce et l'Odyssée d'Homère. J'entends ici par hypertextes toutes les oeuvres dérivées d'une oeuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche. (...) Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier.* (GENETTE : 1982, contracapa). Partindo da ideia de que toda a literatura inclui fundações textuais que se alterizam, na medida em que absorvem, por diversas maneiras, de um ou vários hipotextos, todo o texto literário se institui, na realidade, como palimpsesto. A percepção destes hipotextos velados e/ou revelados fará assomar, aos olhos do leitor, um hipertexto, decorrente de um exercício de intertextualidade.

diegese das narrativas nunesianas, o que transmuta a criação inerente a toda a recepção literária, numa ascese progressiva que acompanha o avanço do leitor. Frias Martins, a propósito da questão da recepção da obra de Rui Nunes, assevera:

Esta espécie de *isolamento do viver* que as narrativas irão encenar tem consequências inevitáveis ao nível da partilha textual, pois ou nos identificamos e nos envolvemos quase visceralmente com a verdade do terror dos textos de Rui Nunes, ou nos distanciamos deles, recuando perante as suas terríveis descrições de seres humanos em *situações abjectas da vida*. Se o que predomina é a identificação com a obra, então ficamos como que colados a ela, prisioneiros do olhar terrífico que é lançado sobre cáries, pústulas humanas e sociais para, enquanto leitores, aceitarmos uma exigência e cumprirmos um compromisso: *manter em aberto o caminho crítico para a verdade*. Se, ao contrário, recuamos perante as situações abjectas da vida com que somos confrontados nas obras de Rui Nunes, é porque em grande medida nos recusamos a aceitar a própria possibilidade de existência da coisa abjecta, imaginando-a inverosímil, esterilizando a sua natureza maligna, disfarçando o seu cortejo de mortos. É que Rui Nunes obriga-nos a ficar aí, nesse lugar colectivo onde não há inocentes e onde todos somos culpados. (MARTINS, 2009: 42)

Perante uma escrita tão severamente hiperrealista, o leitor vê-se entrecruzado numa inusitada rede de processos narratológicos de representação, que escancaram sobremaneira o que de mais visceral e biológico tem o ser humano. É a esta revisitação catártica, por parte do leitor, que Frias Martins apelida *manter em aberto o caminho crítico para a verdade*, tendo como pêndulo *princeps* a dor.

A relação aparentemente apática com o mundo, cumprida, por parte das personagens, pela absorção epidérmica de um determinado cosmos, pode parecer ir ao encontro daquilo que Lipovetsky considerou ser *ce néo-narcissisme naissant de la désertion du politique. Fin de l'homme politicus et avènement de l'homme psychologicus, à l'affût de son être et de son mieux-être*. (LIPOVETSKY, 1993:73). Contudo, a relação que as personagens nunesianas estabelecem com o mundo enforma, pela busca constante de imagens e de micro-imagens presentes e *in loco*, uma miscigenação entre o homem e o seu *habitat*, e é esta condição unívoca que o fará ampliar os micro-espacos: para chegar à dor e, ao relebrá-la, viver mais intensamente. Deste modo, julgamos que, mais do que um *homo psychologicus* que procura um bem-estar, **as personagens do corpus nunesiano buscam incessantemente a dor, para, assim, alcançarem uma aproximação à condição humana**. Por isso, urge, tal como no exemplo supra transcrito, provocar a dor, *refazendo-lhe gestos e percursos*, para que esta seja um

veículo de revisitação existencial e catalisador da memória e do(s) percurso(s) sensoriais que levam à percepção física, psicológica e filosófica<sup>58</sup>.

Na senda dos processos de representação da dor, a dor enunciada afigura-se nos, no *corpus* de Rui Nunes, possuidora de vários focos de uma espécie de fenomenologia, numa reflexão desta (dor) não só como sentimento empírico e anímico, mas também como exercício psicológico-filosófico da sua existência enquanto conceito e enquanto *verbum*. Esta desdobra-se em nomes vários que subsidiam a dor como *motivo* que se desdobra em múltiplos *leitmotif*, instituindo um rendilhado efeito de palimpsesto que, em focos, traz a lume consistências várias de dor:

anã, és uma anã, odeio essa palavra que me torna mais pequena (...) já não aguento mais a dor que se acumula (NUNES, 2003: 74)

a dor transformou-se num facto que a voz no ecrã diz sílaba a sílaba, (NUNES, 1999: 25)

A dor nomeada acentua o índice de sofrimento e estabelece-se, na própria narrativa, por meio de representações verbais. A personagem, ao dizer e/ou ouvir a dor e todos os nomes que lhe dão corpo, sente-a como uma ferida que se abre; o leitor, por seu turno, vê-a nomeada, grafada, e esta visão arrasta-o para o intervalo entre a palavra e o conceito de dor, e, ao fazê-lo, deixa-se contagiar por ela e vivifica-a, num tempo em que, segundo João Barrento, vivemos um/num hiato em relação à dor, pela palavra:

A nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor talvez tenha a ver com esta incontinência verbal, que na verdade é uma perda da linguagem. Daquela dor da/na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, nesta nossa civilização narcísica do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras. (BARRENTO, 2001: 70-71).

Em Rui Nunes, porém, mais do que o debate existencial da personagem com dor, assomam-se nos narrativas meta-reflexivas desta – da dor – como *ideia*. Enquanto verbalização observável é susceptível de poder ser vista como representação (empírica) do extravasar do próprio nome, ou, pelo contrário, como interrogação (mental) de um conceito nomeado. Agamben, a propósito da *ideia do nome*, afirma: *É por isso que o pensamento não pára no limiar do nome, e não conhece, para lá deste, outros nomes*

---

<sup>58</sup> A propósito dos livros de Rui Nunes, e da recorrente temática da dor, Maria João Reynaud assevera: *Daí que eles tenham conquistado o aplauso de leitores que se foram tornando cúmplices não necessariamente de uma mundividência negativa, ou pessimista, mas da(s) voz(es) estilhaçadas de uma ficção que não se desvia dos temas nucleares do sofrimento e da morte. A sua escrita, a que subjaz uma percuciente interrogação filosófica sobre o sentido da existência humana, fixa-se no lado sombrio do mundo, na vertente recalcada do quotidiano, tentando anular a oposição entre ética e estética, dentro de uma perspectiva fenomenológica que se poderia inscrever na continuidade da reflexão iniciada por Merleau-Ponty em Prose du Monde (1951).* (REYNAUD, 2004: 262).

*mais secretos: no nome, ele persegue a ideia.* (AGAMBEN, 1999: 105). É esta inconsistência que separa o nome *dor* do conceito de dor, o intervalo que despoleta uma pulverização de novos nomes, numa busca turbulenta da verbalização da ideia e/ou conceito, como podemos aferir pelo excerto infra:

**longe** tornou-se uma palavra que ele diz para reencontrar a viagem e tornar todos os sítios provisórios, (...)  
diz: longe, mas já não reencontra a viagem, agora é uma palavra desconhecida,  
(NUNES, 1999: 152-153, sublinhado do autor)

Detectamos, neste excerto, que a palavra *longe* não é suficiente para abraçar todo o significado que aquela ausência despoleta ante o narrador; na verdade, e segundo o registo do narrador, *longe* compele a personagem a evocar todo o percurso em direcção ao distanciamento desde a condição de *perto* até à condição de *longe* – em todas as suas polissemias empíricas e/ou mentais –, *para reencontrar a viagem e tornar todos os sítios provisórios*. Contudo, a palavra disponível para o nomear não lhe oferece a consistência de que a sua memória e a sua imaginação necessitam, tornando-se objecto vazio, oco, *uma palavra desconhecida*.

Quando Sara em *A Boca na Cinza* recorda, da sua infância, o episódio de outra criança a chamá-la *anã*, a dor sentida ante a audição insultuosa deste substantivo adjectival é superior ao da sua compleição física: *anã, és uma anã, odeio essa palavra que me torna mais pequena* (NUNES, 2003: 74). Na verdade, a dor silenciosa passa a ser uma dor nomeada e uma dor audível, que se erige e ganha corpo pelo ressoar dos sons da própria palavra *anã*, e esta modulação verbal amplia, de facto, a dor que, anteriormente, era apenas sentida no foro da intimidade psicológica. Contudo, estes três modelos de ampliação da dor revestem contornos catárticos: a instituição verbal e audível da dor dá corpo a um sofrimento já sentido na intimidade psicológica, mas ainda imaterial na sua exteriorização e, ao fazê-lo, serve de consolação, instituindo-se uma espécie de parto da dor, para se tornar observável na sua inexpugnabilidade. A dor é, indubitavelmente e incessantemente, ampliada, mas os seus constantes *zooms* fazem assomar um sofrimento que acabará por desaguar no leitor, passando a ser uma dor partilhada ou contagiosa, e de certa forma, purgativa.

Embora também se verifique em *A Boca na Cinza*, em *Cães* o aspecto da ampliação da dor por meio da nomeação é substancialmente mais visível, uma vez que toda a narrativa é contaminada por uma dor visceralmente dissecada pelos silêncios verbal e audivelmente materializados:

(...) ficaram-me unicamente palavras, quando choro é porque digo a palavra triste, é ela que me faz chorar, **ou o teu nome, quando digo o teu nome recordo-me de mim a chamar-te, e o que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome**, então só posso voltar a dizê-lo para que este corpo ainda sinta a vida ínfima da ausência, (...) para a conseguir recordar, (NUNES, 1999:35, sublinhado nosso)

O excerto supracitado traz a lume a forma dolorosa como a solidão, aliada à passagem do tempo, faz ampliar o vazio espacial e o hiato cronológico, e traz à superfície de tudo o que rodeia as personagens as excrescências dos lugares da memória. No caso do exemplo acima, a personagem está consciente de que o tempo lhe arrancara uma presença do passado, e que a memória preenche os espaços com interferências, sendo a principal a ausência da voz da pessoa ausente. Estas falhas na memória do que é audível infligem um incremento na sua solidão, como se fosse uma ferida a rasgar-se. Deste modo, a nomeação audível deixa de fazer sentido no presente, porque o *que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome*, o que constitui um profundo hiato no incessante e árduo exercício mnemónico.

A dor adquire, contudo, ao longo das narrativas nunesianas – e dentro de qualquer um dos três modelos de exteriorização da dor (silenciosa, nomeada e audível) –, variantes que veiculam expressões de dor, que a delimitam e especificam dentro do campo do *pathos*, pois desdobra-se e substancia-se em ausência, falta, deus, solidão, incompreensão, desumanização, esquecimento, morte:

(...) a tua presença é o vazio desta casa, digo o nome dos móveis e a tua presença é o nome que digo, digo: não te sei descrever, não te posso descrever, e estas palavras **são** ainda a tua presença, a casa toda é a tua presença. E o que olho para além dela. O despovoamento. (NUNES, 1999:13, sublinhado nosso)

(...) toda a morte é uma imperfeição que nos acolhe, com o seu vagar meticuloso, perto dela esquecemos os nomes da salvação, o de Deus, os do amor, os da ira, os livros afastam-se e os autores escondem-se, as palavras ajudam-nos a viver, mesmo a viver a morte, mas não a morrer (NUNES, 2003: 101)

Estas verbalizações são muito mais do que metáforas da dor; elas formulam, na verdade, encarnações e inoculações da dor, que se vão inseminando e enraizando nas narrativas, nas personagens e no leitor, pulverizando-se nas dores de cada um dos níveis de inclusão na narrativa: desde a dor lida à dor sentida.

Se atentarmos no primeiro dos excertos supra transcritos, notaremos o binómio presença/ausência aqui incontornavelmente descrito como par de elementos indissociáveis, unidos tanto pela vivência factual como pelo oxímoro que as palavras

evocam. Na realidade, a *presença* é apenas possível pela assumpção do substantivo *presença* (e pelos restantes nomes que a materializam, como *o nome dos móveis*), e não por uma *presença* observável, física, e é esta nomeação que traz a lume a dor da *ausência*, pela consciência de uma verbalização sem consistência factual imediata para a personagem: *a tua presença é o vazio desta casa, digo o nome dos móveis e a tua presença é o nome que digo, digo: não te sei descrever, não te posso descrever, e estas palavras são ainda a tua presença*. O verbo *ser* funda a inequívoca ligação entre a *presença* e todos os nomes com que se instaura a sua representação verbal. Neste caso, os nomes que levam à dor desencadeiam *topoi* que se articulam em torno daquela (não-) presença, e que, em conjunto, subsidiam para um quadro de dor.

Os nomes da casa vazia representam, para a personagem, *a tua presença*, pelo que lançamos as premissas: se a casa está vazia e se *não te sei descrever, não te posso descrever*, então estes nomes materializam mais a dor do hiato entre o vazio e a presença do que a evocação de quem não está ali e é lembrado em tempos idos naquele lugar. Assim, aquilo para que olha e que se situa *para além dela* instiga a formulação da consciência da ausência nomeável por uma série de *verba* de presenças também já mnemonicamente inconsistentes: *estas palavras são ainda a tua presença, a casa toda é a tua presença. E o que olho para além dela. O despovoamento*. Ao fazerem florir uma presença, os nomes com que ela se enforma assumem a configuração de outros nomes e, no fim, a dolorosa *anagnorisis*<sup>59</sup> do seu oposto: o *despovoamento*, a ausência.

No segundo fragmento encontramos dois substantivos que perpassam o *corpus* em estudo e cujo percurso meta-reflexivo e meta-ontológico merece, por parte das personagens, reiteradas divagações que gravitam em torno da sua dor. *Deus* e *morte* surgem como elementos indissociáveis e, neste exemplo em especial, ilustram o *ágon* com que se debate o homem que sofre. Se a vida é imperfeita, então *a morte é uma imperfeição que nos acolhe*, e, ante o seu poder, todos os nomes de aparente salvação se esvaem. *Deus* é um deles, e de nada serve quando defrontado com o indelével poder da morte. Na verdade, esta é uma das ironias<sup>60</sup> com que o nome *Deus* é usado como joguete metatextual e meta-ontológico, pois deixa entrever a sua imperfeição: se a morte é imperfeição, então *os nomes da salvação* são seus antípodas, logo perfeitos; contudo, se a perfeição não é capaz de fazer face à imperfeição e os nomes são esquecidos, então

---

<sup>59</sup> Oriundo do grego, este étimo significa “reconhecimento” e, na terminologia da tragédia grega, é o legitimar de um percurso que culmina com a revelação de uma verdade até então oculta e que despoletará o fim trágico.

<sup>60</sup> Veremos, no decurso deste estudo, como *Deus* surge e se afigura dentro dos discursos ontológicos das personagens com dor, ao longo das narrativas nunesianas.

o nome de Deus, os do amor e os da ira, não servem os seus propósitos, revelando, também eles, uma inocuidade performativa, uma inevitável incapacidade de salvar: *A escrita, expressão da dor individual e universal, é o último reduto do Sentido – o acto lúcido e desesperado que testemunha o desencontro com a voz de Deus.* (REYNAUD, 2004: 275)

O tempo e o espaço, o sujeito e o objecto assomam-se-nos, no *corpus* em análise, por meio de uma sobreposição de elementos que obrigam o leitor a deslocar o seu olhar numa espécie de índole *ekphrástica*<sup>61</sup>, por entre cenários com meta-espacos que se vão desdobrando e revelando (uma vez que se trata de micro ou macro-espacos originados por divagações empíricas e psicológicas), e que carregam, cada um deles, o ónus das imagens e das personagens, num contexto perpassado pelos *leitmotiven* da *dor*:

- se tu viesses o verde da trepadeira,  
estéril sobre a coluna, transparente quando o sol lhe bate e o recorta em folhas,  
macio, macio como o musgo, reflectindo-se nas paredes em água de luz, um caracol  
sobe pelo vaso, deixa para trás um traço de baba e aproxima-se da planta trepadeira  
cujas gavinhas se enrolam ao tremó, **na moldura do espelho que as duplica**, é uma  
planta que pacientemente cresce nas zonas mais escuras para de súbito surgir no  
outro lado da sala semelhante a um pequeno réptil, a mulher sentada no sofá, mas  
não recostada, antes inclinada um pouco para a frente como se lhe doessem as  
costas, os olhos muito abertos numa cara de papel almaço amarrotado, o cabelo  
hirto e branco puxado para trás, um flash captou-o nesse movimento, a mulher,  
digo, fixa o sítio onde a planta desapareceu, fixa-o intensamente, **e nessa paragem  
a dor alastra-lhe pelo corpo numa única dor**, (NUNES, 1999: 46-47, sublinhado  
nosso)

Ao longo desta passagem de *Cães*, o narrador conduz o leitor para as mesmas observações microcómicas por si efectuadas, da personagem e do espaço envolvente, de modo muito minucioso, como se de um *close-up* ou de um quadro se tratasse, ou como a captação, por meio de binóculos, de um cenário de teatro; essas auscultações surgem gradualmente, numa *mimesis* do tempo real, à medida que as visões vão assomando, e oferecem, a olho nu, *zooms* de micro-espacos com máscaras de

---

<sup>61</sup> *Ekphrasis* é um termo grego (optámos pela sua transcrição fiel para caracteres latinos) que significa *descrição*. Na literatura, muitos autores definiram o exercício ekphrástico como *descrição* de obras de arte pictóricas e escultóricas: *Segundo aqueles para quem a poesia ekphrástica é essencialmente descrição – a descrição de uma obra de arte –, o eu face ao objecto comporta-se mais como «um sujeito que vê e descreve» do que como sujeito que «exprime afectos e sentimentos».* Contudo, porque toda a descrição pressupõe um cunho interpretativo, de recriação, Fernando J.B. Martinho acrescenta: (...) *acaba sempre por ser um trabalho de recriação, e o que está verdadeiramente em causa, como lembra Claudio Guillén, é a «comunicação de uma experiência vital, um juízo ou um exercício de gosto», (...)* (MARTINHO, 1996: 259). Ora, no âmbito do estudo do *corpus* nunesiano *Cães* e *A Boca na Cinza*, não podemos aplicar esta terminologia sem antes apurarmos os motivos que nos levam a este apoderamento; na verdade, dada a complexidade de deambulações oculares de lugares e micro-lugares empíricos e psicológicos, referimo-nos a *observações ekphrásticas* quando pretendemos dar conta de cada pequena descrição como um todo microcómico. Não se trata de um olhar para uma obra de arte, mas uma visão adentrada nos espacos que enformam uma intimidade estilhaçada como se cada parcela tivesse vida própria (o que justifica a nossa utilização, bastas vezes, da expressão *quadros narrativos*), pelo que urge uma aproximação terminológica, possível, em nosso entender, pela *ekphrasis*.

personagens, constituindo, cada uma delas, uma micro-*ekphrasis* detentora de uma autonomia na sua compleição<sup>62</sup>. Estes micro-espços instauram uma espécie de puzzle da *mulher sentada no sofá*, mas em que cada peça formula uma espécie de micro-*ekphrasis* ou uma personagem. Estas partículas autónomas de lugares enformam a pulverização de micro-espços, cuja aparição articulada faz transparecer, em *flashes*, a dor em fiapos de um palimpsesto, na medida em que desenham aquela mulher, descrita pelo narrador, como um conjunto de fragmentos, cada um deles deixando entrever uma dor e outra e outra ainda, para a assumpção de uma dor total e inexaurível. E assim, a dor amplia-se, acende-se ao longo de todo o corpo e de todo o espço e assume a sua compleição imensa:

se lhe perguntassem: onde lhe dói?, só poderia responder: **não sei, porque a dor desfaz-lhe os nomes do corpo, os lugares indicativos, é uma árvore que lhe cresceu da barriga, pela coluna, irradiando para o umbigo, as mamas, os ombros e os braços (...)** e por fim desvanece-se numa dor total, ei-la uma árvore, consumida por um fogo que delinea nervuras e ramos, ei-la num instante suportada pelo fogo, a cinza, (NUNES, 1999: 47, sublinhado nosso)

Na verdade, a dor no *corpus* nunesiano invade todo o sujeito e expande-se pelos espços e micro-espços envolventes, instituindo-se estes como metonímias que encorpam a dor *princeps*. A dor que as personagens sentem entranha-se em todos os lugares, desde os mais concretos e latos aos mais íntimos, como são os lugares da memória. Quando Le Breton (2007: 47) cita Buytendijk – *A dor é duas vezes dolorosa porque ela é ao mesmo tempo um mistério tormentoso* –, aponta a dor como ambivalente, e afirma, peremptoriamente, que mesmo a dor clinicamente observável *não é um facto psicológico, apenas um facto de existência. Não é o corpo que sofre, é o indivíduo por inteiro* (LE BRETON, 2007: 47). Ora, em *Cães* e em *A Boca na Cinza* a dor enraíza-se e ramifica-se por entre as personagens e por um cenário que participa como máscara(s)<sup>63</sup> de um elenco da dor. Na verdade, os cenários vão sendo inflados à medida que uma determinada dor se agrava, funcionando como as máscaras da tragédia grega, que hiperbolizavam as expressões que representavam, muito para além da verosimilhança, até quase ferir o espectador. Os cenários nunesianos, contudo, diferem destas (das máscaras) pelo hiperrealismo que encerram, ao invés do exagero ficcional

---

<sup>62</sup> Note-se que cada um dos elementos que contribuem para o desenho da mulher não estão meramente enumerados com um substantivo, mas possuem pequenos atributos e descrições: *os olhos muito abertos numa cara de papel almaço amarrotado, o cabelo hirt e branco puxado para trás*. Este facto coadjuva a ideia de micro-*ekphrasis* dentro da imagem total, uma vez que esses micro elementos surgem com uma autonomia na sua existência, como se não fosse necessária outra qualquer descrição, para instituírem uma totalidade.

<sup>63</sup> Do latim *persona*, -ae.

das máscaras, pois tudo cresce a partir de *topoi* verosímeis, mas captados em ampliações graduais e *zooms* extremos, quase até à desfocagem, numa quase incomportável observação de cada cenário de *per si* a olho nu:

três da tarde, abre a porta e procura não fazer barulho, porque o ruído da chave na fechadura amplia o vazio da casa, recortando-o numa fotografia a preto e branco, a luz enche o corredor, coada pela cortina de pano cru, misturada à claridade álgida dos azulejos, o ar parece granitado de pequenas concreções de penumbra em suspensão, o homem afasta-as com as mãos e sente na pele grúmulos que passam arrastados pelo vento como farrapos, de uma translucidez fosca, alguns entram-lhe nas narinas e colam-se-lhe nos lábios, cospe enjoado, tentando afastar-se deles, mas não consegue, tantos são, a sua marcha no corredor fica incerta, às vezes embate numa estante, numa arca, a cabeça roça uma moldura de cantos aguçados, flores delineadas a negro de sujeira e óxido, os vidros manchados de pó, as lombadas dos livros a crescerem até à desmesura de um título, , a afastarem-se depois até à imprecisão da mancha (...) (NUNES, 1999: 71-72, sublinhado do autor)

Em *Cães*, o espaço e os objectos enformam a ampliação da dor, tal como as máscaras gregas, na medida em que subsidiam para um cenário de caos, de decrepitude, de solidão, de decadência e ruína humanas. Tal como no exemplo supracitado, a descrição é de tal modo levada ao pormenor que tudo se nos afigura disforme e sem coesão, motivo pelo qual os elementos que compõem um único espaço parecem figurantes autónomos que ali estão sem uma lógica cósmica. Estes elementos, cada um com uma configuração de dor, alimentam, quer em *zoom* (numa espécie de lente que avança e recua), quer em amplificação directa, a erecção de um *corpus* uno na dor, composto por uma personagem central enredada num labirinto cénico, sem que se note a demarcação entre a causa e a consequência.

Atentemos no seguinte exemplo:

Chegaram, o homem viu mais uma vez as janelas, a tinta a desprender-se em películas dos caixilhos, os vidros sujos, cheios de manchas como se escarros neles tivessem secado, ou a ruína fosse o animal do seu povoamento (NUNES, 1999: 113)

(...) tudo é a tua ausência, às vezes arranho-me enquanto me masturbo e digo: não és tu, às vezes sento-me no meio da cozinha que se torna o sítio da casa que mais me observa, e chegam-me ali todos os sons do desmoronamento, sons répteis que traçam na cal linhas de fractura e digo: não és tu (NUNES, 1999: 139)

Estes elementos cénicos dilatam a dor da personagem, que se cifra numa dor pela consciência da falta e da solidão. Por isso, todos os lugares são os lugares da ausência, todos os fiapos espaciais enfatizam a constituição de um lugar que afirma, dolorosamente e indelevelmente, a não-presença, onde tudo indicia que o único

povoamento é o da ruína e da solidão. A reiteração da falta por meio da observação constante destes espaços e micro-espaços desfere, na personagem, golpes que, iterativamente, a arrastam por um percurso de constante sofrimento, sem que de modo algum lhe seja permitida a auto-ilusão ou o apaziguamento. Então, afiguram-se-lhe cenários de degredo, que a isolam e que acentuam o seu *pathos*, cúmplices da dor e demónios que a segregam.

*A Boca na Cinza* traz à luz espaços e objectos que miscigenam, também, os pólos causa-consequência, mas, em vez de assinalarem a miséria humana até à exaustão, ampliam veementemente, por meio da dor-limitação de um corpo que aprisiona, aquilo que para os dois irmãos era doença: a (des)mesura do nanismo. Leiamos:

Levantou os olhos para a cabeça morta, o brilho morto do gel no cabelo, a alastrar para a testa, suor a que a luz dava a consistência de celofane, a seringa na veia era uma sanguessuga quase saciada, ela olhou-o nos olhos, mas os olhos dos mortos não olham, abrem para nós o não nos verem recuou, atenta a essa passagem fixa, (...) aproximou-se da cara dele, até sentir o calor em declínio da pele que apodrecia, e arrepiou-se (NUNES, 2003: 81)

Ao longo desta passagem, observamos Sara no momento em que encontra, na casa-de-banho do restaurante, um cadáver. Se atentarmos no excerto, notamos que este morto atinge a dimensão de um gigante perante Sara, mirrada na sua condição de anã. Ali estendido, é contemplado com detalhe por olhos que vêem em pormenor, pois todo o tamanho se lhes afigura gigantesco, chegando até a sentir o calor remanescente na cara de um corpo jazendo morto.

De acordo com Bachelard, a imagem não se deixa medir por balizas imutáveis:

Elle a beau parler espace, elle change de grandeur. La moindre valeur l'étend, l'élève, la multiplie. Et le rêveur devient l'être de son image. Il absorbe tout l'espace de son image. Ou bien il se confine dans la miniature de ses images. C'est sur chaque image qu'il faudrait déterminer (...) notre être-là au risque de ne trouver quelquefois en nous qu'une miniature d'être. (BACHELARD, 2008: 160).

De facto, esta promiscuidade entre o ser e a imagem-miniatura enforma uma retro-especularidade de valoração: se em cada imagem encontramos uma miniatura do sujeito, então estas imagens constituem-se pelo que dele – sujeito em falha – lhes é plasmado; a especularidade da fragmentação vai reconfigurar-se e cristalizar-se para lhe conferir, reversivelmente, a imagem total que o compõe. Este quiasmo entre a imagem/cenário e o sujeito/imagem torna indissociável a inclusão da personagem num espaço, sobretudo quando este se reveste de uma representação que a indexa.

(...) merda: diz o homem, um trevo estremece, ou é somente a luz a latejar, a vibração do rebordo do canteiro cheio de musgo por onde desliza a lesma, nesta manhã anunciadora de todo o esquecimento; (NUNES, 1999: 8-9)

- aqui há ferrugem,
- onde?
- aqui, em baixo, no friso,
- não vejo,
- não vê você, mas vejo eu, (NUNES, 2003: 32)

Se atentarmos nos excertos supra, notaremos que o real é indiscernível do olhar que o filtra e que a miniatura se instaura e expressa uma representação ontológica da personagem e, ao fazê-lo, prolonga a sua dor. Em *Cães*, a solidão repercute-se na observação silenciosa dos lugares que traduzem a não-presença que sufoca as personagens; já em *A Boca na Cinza*, os pormenores sinalizam, mimeticamente, a visão micro-espacial correlata das personagens anãs. Por isso, estas vêem os pormenores que os outros não vêem, facto que as expulsa e marginaliza para um reduto de cosmos, para fragmentos de lugares de observação ampliada.

No início de *Cães* encontramos uma frase que pode ser interpretada como uma espécie de proposição-chave e que, de certa forma, justifica a sucessão de um emaranhado de estilhaços narrativos e que unificam este *corpus* naquilo que tem de mais coerente: a fragmentação diegética. O excerto infra transcrito põe a descoberto a grande ferida causadora de dor nas personagens de *Cães* – a falta –, que as acompanham ao longo de toda a narrativa num permanente *ágon* entre tempo/espço e memória/sujeito, pulverizando-se noutros sub-*ágones* desencadeadores de sofrimento.

o que tenho para descrever é a prolongada exposição a uma falta, por isso descrevo tudo o que vejo, amontoos nomes: eis o caos (NUNES, 1999: 8-9)

Desta espécie de proposição épica procede um *corpus* ficcional aparentemente desorganizado, sem um fio narrativo que nos permita aceder a um desenvolvimento diegético, logo, sem o habitual par agónico do romance tradicional causa – consequência. A personagem desta passagem vemo-la envolta em tudo o que a rodeia como se de um acréscimo a si própria se tratasse – chegando, por vezes, a projectar imagens metamórficas –, numa espécie de anti-cosmos cuja hiperconsciência traz à memória *flashes* de tempos e espaços inidentificáveis ao leitor. O narrador conduz o leitor pelo percurso vivencial de uma ou várias personagens com um percurso de dor, cuja existência se vai diluindo e decompondo, levando-a(s) a entrever que nada mais lhe(s) resta a não ser fiapos de lugares, em *zoom*, onde ficaram gravadas as suas

memórias e que ficaram gravados na sua memória. O leitor fica, contudo, com a impressão de que aquele desaparecimento no tempo é vivido numa espécie de êxtase de flashes mnemónicos, e que o narrador não se apercebe que esta catábese é já um afastamento da vida. Mas as personagens, a intervalos determinados pelos retratos e cenários da memória, fazem-se ouvir para trazerem a lume o anátema da realidade que os acalenta; ao afirmar peremptoriamente – *não me interrompam o esquecimento: posso morrer.*, (NUNES, 1999: 29) **a personagem deste enunciado está, na realidade, a pedir a si própria que não se esqueça; pode estar, contudo, por meio deste oxímoro, a acicatar e ferir quase insuportavelmente o leitor para que este tenha sempre em mente aquele esquecimento que o perpetua na narrativa como memória de dor.**

A memória fragmentada deixa-se representar por dois níveis: por um lado, por meio de um discurso estilhaçado, por vezes sem encadeamento lógico; por outro lado, as próprias personagens e espaços que as envolvem personificam, eles próprios, o exercício mnemónico em fragmentos, pois as suas aparições afiguram-se-nos em fiapos ou pedaços de corpos e espaços. Contudo, detectamos as complexidades metadiscursiva e metaficcional na compreensão do par agónico causa-consequência da diegese tradicional, ficando apenas e sobretudo o intervalo de explosões mnemónico-fenomenológicas que preenchem o *corpus* nunesiano e que ampliam despidorada e visceralmente a dor:

(...) há gestos terríveis, por exemplo os meus de hoje de manhã, no quintal a estender a roupa, o alguidar aos pés cheio de lençóis, camisas, meias, toalhas, eu curvava-me um pouco e com a mão agarrava um lençol, na boca tinha presa uma mola, **era o mesmo gesto de minha mãe, assim um gesto foi mais longe do que a vida de quem o realizou**, e isso aterroriza-me, eis-me rodeado de gestos, (NUNES, 1999: 21, sublinhado nosso)

(...) **o esquecimento parou frente a mim, acontece-me tantas vezes, tudo pára, tudo o que pára, pára os meus olhos estarecidos, abertos para o desenho das coisas:** (NUNES, 2003: 72, sublinhado nosso)

Ao longo destes dois fragmentos podemos depreender que, em Nunes, o princípio e o fim da diegese são relegados para um plano remoto de causas e consequências, vindo a lume como estilhaços primordiais os seus meandros e as tessituras com que se instituem no plano das reflexões imagiológicas<sup>64</sup>. Na verdade,

---

<sup>64</sup> Note-se, aqui o emprego, por empréstimo, de terminologia médico-científica (*imagiologia*) não para nos referirmos à sua vertente técnica, mas para lhe retirarmos o seu sentido essencial, i.e., a extracção de considerandos e aferições a

mais do que o *antes* e o *depois* dos gestos e das palavras, são eles próprios (o *antes* e o *depois*) fertilizados em debate ontológico, por meio de um intervalo de metadiscursividade, de permanente demanda interrogativa de aferição existencial, sendo este o fulcro diegético em Nunes.

No capítulo dedicado à imensidão íntima<sup>65</sup>, Bachelard tece alguns considerandos que julgamos pertinentes no equacionar da compreensão dos exercícios meta-reflexivos do narrador e das personagens nunesianas. Vejamos:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. (BACHELARD, 2008: 169)

Este fenomenólogo afirma que a imensidão íntima regressa na solidão e que *Si paradoxal que cela paraisse, c'est souvent cette immensité intérieure qui donne sa véritable signification à certaines expressions touchant le monde qui s'offre à notre vue.* (2008: 169). De facto, se atentarmos no percurso reflexivo do narrador e das personagens de *Cães e A Boca na Cinza*, notaremos fartas pinceladas de um mundo-cenário exterior em íntima relação de promiscuidade com a sua imensidão íntima. É neste âmbito que as palavras se desnudam para darem lugar a um hiperrealismo visceral, surgindo, ao mesmo tempo, como **meta-nomes** ou como **nomes da dor** que se articulam numa relação indissociável à sua ontologia nos desdobramentos vários que já notámos: silenciosa, nomeada e audível.

Ao longo do presente estudo trataremos de explorar, com alguma acuidade, as divagações e/ou interrogações que se levantam a partir de exercícios de hiperconsciencialização reflexiva entre a nomeação e o referente. A personagem debate-se com os *topoi* espacio-temporais mnemónicos da sua dor, e é através deles que se erige a construção cada vez mais complexa de uma série de reflexões, enquanto pólos de desencadeamento de dor, mas também enquanto significantes da dor. Vejamos:

**(...) a minúcia do teu corpo abandonará a minha recordação e reduzir-te-ás a um nome para pensar, mas agora, que isso não aconteceu, digo que te amo a um rosto que ainda posso descrever.** (NUNES, 1999: 60, sublinhado nosso)

Neste excerto, o corpo evocado abandonou a sua completude para se fragmentar em estilhaço na sequência mnemónica do narrador. Esta é, também, a dor pelo

---

partes de imagens, que é um exercício simultaneamente levado a cabo pelos narrador e personagens e, também, pelo leitor.

<sup>65</sup> BACHELARD, 2008: 168-190.

esquecimento: aquilo que não é lembrado transforma-se num reduto referencial, pelo que, no presente, restam apenas nomes meramente designativos e não a observação dos seus referentes (*digo que te amo a um rosto que ainda posso descrever*). Desaparecido o corpo, ficam os nomes com que ainda pode ser parcialmente lembrado, resquícios de uma ausência progressiva, ampliando-se o intervalo entre o significante e o significado (*a minúcia do teu corpo abandonará a minha recordação e reduzir-te-ás a um nome para pensar*), tornando-se, também, o objecto da memória, um conjunto fragmentário de nomes cada vez mais abstractos e insubstanciais, ou os múltiplos nomes com os quais a dor surge verbalizada:

Da janela, desapareceu tudo aquilo a que se poderia dar nome. **Mas o nome da falta nunca desaparece:** abre sempre um sítio não crismado. Às vezes, perdemos nessa ausência e julgamos que Deus nos responde. Como viver numa casa abandonada? como percorrer o seu abandono? (NUNES, 1999: 48, sublinhado nosso)

A ausência de nomes representa o hiato de alguém que já foi presença; por isso, a única nomeação possível é a da falta, a qual segrega e comprime o sujeito, exterior e interiormente, num insuportável cenário de dor. O *pathos* pela solidão e pela falta despoleta a representação visceral hiperbólica dos espaços que o revisitam e reformulam nessa revisitação. Mas a dor acentua-se uma vez que, ao invés de trazerem à memória a pessoa amada, os lugares dilatam a sua ausência até à exaustão, até se tornarem apenas nomes vários da falta. Deste modo, mais do que com o cenário da ausência, a personagem debate-se com o **elenco dos nomes da ausência**, vistos por dentro, até às suas vísceras, até à exaustão de sentido, ou até se tornarem, eles próprios, representações verbais da dor da falta<sup>66</sup>. Apesar de pouco consistentes e insuficientes para preencher a lacuna deixada por uma ausência insuportável, os nomes são incessantemente desejados e procurados, pois instituem-se como resquícios de um passado que, embora parcial, é preferível a um apagamento total.

O movimento pendular agónico entre o presente e o passado, entre a memória e a palavra coexiste com outro par agónico: Deus e o homem. Se em *A Divina Comédia* de Dante Alighieri as almas que não temem a Deus penam no limbo<sup>67</sup> – pese embora a sua nobreza de espírito, sobrevivendo na trágica impossibilidade de seguirem quer para o Paraíso, quer para o Inferno –, em *Cães e A Boca na Cinza*, esta dicotomia agónica

---

<sup>66</sup> Exploraremos, no capítulo IV deste estudo, as meta-reflexões encetadas pelas personagens no que concerne à dor e às nomeações que a verbalizam, nas suas múltiplas consubstancialidades.

<sup>67</sup> ALIGHIERI, 1995: 55-57.

Deus-homem reveste-se de especiais contornos, uma vez que há uma fé intermitente, que oscila e vacila, conduzindo a reflexão íntima das personagens por duas vias bifurcadas: não só a visão do homem perante Deus, mas, também, a visão de uma espécie de *deus ex machina* que coloca a sua própria divindade em confronto<sup>68</sup>.

A personagem observa Deus/deus a partir do seu *pathos*, e vê que Deus está presente, como lugar *princeps* de dor:

**quando te olho não penso em Deus, porque deus é só um nome absoluto da falta.** Apareces e deus esconde-se à espera da tua morte. É um nome necrófilo que ocupa os sítios devolutos, (NUNES, 1999: 48, sublinhado nosso)

(se parar, Deus desaparecerá. **Matéria tão subtil, tão frágil, tão imprevisível.** (NUNES, 2003: 94, sublinhado nosso)

Na verdade, Deus tem um lugar preponderante ao longo do *corpus* nunesiano, na medida em que se enforma como antípoda de perfeição e de redenção. As personagens de *Cães* e de *A Boca na Cinza* arrancam de Deus o seu nome, para nele destrinçar hipóteses várias de uma justiça falível, um dogma assémico. A omnipresença do ambíguo nome de Deus enfatiza a dor, escancara e faz sangrar as feridas, ou todas as dores físicas e anímicas das personagens, que vivem em constante confronto com os significante e significado de “Deus/deus”, numa espécie de exercício fenomenológico do nome que vêm desconectado e desgarrado do lugar de Deus. O *pathos* das personagens, tal como o de Job, transmuta a visão irrefutável da transcendência, para se reconfigurar na visão racional inteligível. Deste modo, a dor é, simultaneamente, a causa de devaneios ontológicos direccionados à Criação, mas, também, a consequência do surgimento da razão humana, em contraponto ao dogma irracional divino.

A propósito desta reconfiguração do dogma divino procedente de uma consciencialização racional da dor do homem, Le Breton afirma:

**A dor é uma consequência do surgir da consciência. Ao desligar-se de Deus, o homem transforma-se em pleno responsável do seu destino, alcança a dimensão simbólica, quer dizer, ao significado e ao valor, mas também à separação, à ambivalência.** A partir daí, o mal aparece na condição humana. Nem dor, nem doença, nem morte existiam antes do exílio do homem para o leste do éden. A infelicidade resulta da ruptura entre o homem e o divino. (LE BRETON, 2007: 84, sublinhado nosso)

---

<sup>68</sup> Notemos como, muitas vezes, o nome *Deus* aparece grafado ora com inicial maiúscula (como substantivo próprio), ora com inicial minúscula (como substantivo comum). Este será outro dos confrontos que analisaremos no capítulo IV.

Nos mitos da Criação ocidentais do Génesis<sup>69</sup> e da Teogonia<sup>70</sup>, a *hybris* do homem leva-o à incursão pelos caminhos da imanência, até então inusitados, desafiando a transcendência. A partir destes procedimentos irreversíveis, é servido ao homem um castigo que se deixa bifurcar por duas vias de interpretação: se, por um lado, Deus o desprotegeu da perfeição edénica<sup>71</sup>, abandonando-o no meio de todos os perigos e males, dor e morte; por outro, esta foi a única via possível de obtenção de um bem incomensurável – a razão. Com efeito, a ruptura do homem face ao seu Criador veicula o alcance do intervalo entre a origem e o fim da criação, pela travessia de um percurso que lhe permite racionalizar e refutar longamente numa tentativa de compreender a transcendência. A dor funcionou, na origem do cosmos, como uma espécie de catarse *princeps*, primordial da existência humana, que permitiu ao homem aceder à racionalização ontológica, à simultânea consciência da sua condição mortal e da inequívoca e poderosa capacidade de pensar.

Deste modo, a infelicidade resultante da ruptura entre o homem e o divino é o único veículo que o (ao homem) faz aceder ao erro, e este erro constitui-se como oxímoro uma vez que abre as portas, na verdade, para a proximidade entre o homem e Deus, instaurando-se uma nova ordem. A razão e a consciência do erro e da dor guiam o homem para a visão autónoma, desvendada, do divino. A alusão ao transcendente surge, no *corpus* de Rui Nunes, por meio de pequenas e simples manifestações gestuais e verbais, que representam o reduto em que Deus se metamorfoseara, ante a visão nua do homem racional que o observa e que o decifra despido de dogma: *quando te olho não penso em Deus, porque Deus é só o nome absoluto da falta*. Deus amplia a dor do cosmos, pois desamparara-o indelevelmente, deixando o mundo a braços com a maior ausência de todas – **Deus** institui-se, na verdade, como **ausência absoluta**.

Deus e o seu nome emergem inoperantes perante a dor. Deus não soluciona, nem acalenta, pelo que **o seu nome serve apenas para sublinhar a negação do transcendente** e, ao fazê-lo, amplia substancialmente a dor da solidão, *porque Deus é só o nome absoluto da falta*. O nome de Deus não se cumpre nem como placebo; é um nome com medos e dúvidas, desnudado de estética e dogmas – *Matéria tão subtil, tão frágil, tão imprevisível*, que apenas traz à luz a desmesura de uma dor infinita.

---

<sup>69</sup> In *Bíblia*, 1974.

<sup>70</sup> Cf. HESÍODO - *Teogonia / Trabalhos e Dias*. 2005.

<sup>71</sup> Ou na Idade do Ouro, correspondente, na *Teogonia*, ao Éden judaico-cristão.

No Livro de Job<sup>72</sup>, este debate-se com uma dor a seu ver ininteligível, que não pode ser a de um castigo, porquanto não encontra em si mácula que o justifique. Este homem justo e sensato, crente e temente a Deus, encontra-se perante um manancial de provações que o desfiguram física e animicamente. Não compreende esta dor nem como redenção nem como punição:

Por isso, as minhas palavras estão repassadas de dor;  
Porque as setas do Todo-Poderoso estão cravadas em mim,  
E o meu espírito absorve o veneno delas.  
Os terrores de Deus assediam-me. (JOB, 6, 3-4)

Estas palavras profere-as Job no meio do seu *pathos* de perda, angústia e dor lancinante, sem entender que motivos teria Deus para o punir tão veementemente. Aquele Deus inatingível falhara, segundo Job, pois não cumpriu com os Seus preceitos de Justiça inequívoca. Como poderá aquela punição ser redentora, se não há pecado a redimir? Job não entende com que pesos se equilibra a justiça de Deus. Também ele leva a cabo um exercício pendular entre o racional/humano e o irracional/divino, chegando a diluí-los e transladá-los, de tanto os percorrer em hesitações intermináveis. Na realidade, aquilo que entendia como única Razão (a de Deus), metamorfoseou-se em algo ininteligível, e foi por esta via que Job se defrontou com a razão inteligível, imanente. Pela dor, Job caminha para o interior de uma catábase que o arranca da ingenuidade original<sup>73</sup>, obrigando-o a uma consciência extradogmática, que o traz até à racionalidade falível do homem, mas numa falibilidade que o faz pleno criador/intérprete da sua simbologia. Job, ao mesmo tempo que sai da redoma divina, compreende mais do que nunca que a Justiça divina é humanamente irrefutável; a sua catábase fê-lo tomar consciência de que, apesar de não concordar com os desígnios do Criador que tanto o feriam, haveria sempre uma dicotomia racional/irracional no domínio do transcendente com a qual não poderia lutar. E será talvez a consciência desta a dor que mais o martiriza, como podemos observar na seguinte citação:

Não é Ele um homem como eu a Quem possa responder,  
de modo que possamos comparecer os dois em juízo.  
Entre nós não há árbitro  
que se possa interpor entre nós dois.  
Que retire a Sua vara de cima de mim,  
para que não me assombre com o terror que me causa.  
Então, falar-Lhe-ia e não O temeria,

---

<sup>72</sup> Antigo Testamento.

<sup>73</sup> Aludimos ao pecado original, despoletador da falibilidade humana, segundo a mitologia judaico-cristã.

pois eu não sou culpado aos meus olhos. (JOB, 9, 32-35)

Também as personagens nunesianas se defrontam com um manancial de *pathoi* que as catapultam para um acérrimo debate psicológico com o transcendente. Sara e Abel, em *A Boca na Cinza*, confrontam-se com a dor que os agrilhoa no seu próprio corpo. Tal como Job, a sua dor é física e anímica, mas difere da da personagem bíblica por se tratar, não de um sofrimento infligido e curável, mas sim de uma dor que é a sua própria ontologia – o nanismo:

**(...) estou para aqui fechada no tamanho deste corpo que todo me dói, estou fechada nesta dor, linhas que me enredam**, às vezes, penso que me protegem como um casulo, são elas que me não deixam morrer, as dores são animais exasperados, eu, entrego-me à sua vida ofuscante, limpa e simples, e isso salva-me, (...) (NUNES, 2003: 75, sublinhado nosso)

A personagem Sara descobre-se a braços com o seu *pathos*, que é o de um corpo que a confina numa dor à qual não pode fugir, e que a enclausura numa existência que a nega como ser humano pleno. O que é fisicamente constitui-se como antítese à sua ontologia enquanto ser humano, faz de si fragmento de existência ou um ser mutante. Ao longo do livro, Sara deseja morrer, sem nunca conseguir que esse desejo lhe seja concedido. Job amaldiçoou o dia em que a sua mãe o deu à luz, e anseia, todas as noites, não acordar na manhã seguinte. Tanto Job como Sara vivem presos na dor que os impede de morrer, e que os enreda na hiperconsciencialização de uma existência demasiado ofuscada por um *pathos* que os assombra. Mais uma vez, a consciência institui-se, simultaneamente, como *tese* e *antítese* ontológicas: se, por um lado, subsidia a razão no domínio do imanente, ajudando a compreender o homem pelo homem, por outro lado, apresenta-se como antípoda da pacificação que o dogma divino poderia oferecer, acentuando sobremaneira a dor por dentro, tornando-a, pela consciência, mais dolorosa.

As personagens de *Cães* padecem, também, desta dolorosa hiperconsciencialização, e encontram, nos seus vários tipos de *pathos*, a simultânea falibilidade divina e a intransponibilidade do transcendente e da morte:

- tens medo?
- padre-nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome,
- venha a nós o vosso reino,
- tens medo, Deus não acaba com o teu medo,
- seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu,

- Deus só é consolação quando não se está doente, pensas em Deus e dizes: Deus protege-me, mas agora cheia de dores sentes que não há Deus, só há as tuas palavras onde ele não aparece, (NUNES, 1999: 39)

Ao longo deste diálogo, depreendemos que as duas vozes diferem no tipo de fé que observam a Deus. Enquanto uma focaliza o dogma, por meio do Pai-nosso que reza mecanicamente, a outra examina o vazio da ausência de Deus, acentuado pelas palavras da oração proferida. Para esta segunda voz, que afere – *tens medo, Deus não acaba com o teu medo*, a entidade divina afigura-se inconsistente e opaca, presente apenas em palavras que denunciam justamente a sua ausência. O nome *Deus* e os nomes que aludem a Deus são os nomes do silencioso esquecimento da dor humana, originando, no narrador e nas personagens, um estranhamento perante uma transcendência que os abandonara. Ambas as vozes, porém – embora uma acredite nos desígnios de Deus e a outra os repudie –, assinalam a veemência de uma presença contraditória, na medida em que todos os sintomas da sua onnipresença trazem a lume, no fundo, o seu distanciamento:

- **qualquer deus se perde no nome que o prolonga, qualquer coisa se perde na palavra que a diz, e Deus não é exceção,**  
- custa-me entendê-lo, eu acredito em Deus e nos seus desígnios, (NUNES, 1999: 173, sublinhado nosso)

Deus é, na verdade, um dos nomes mais silenciosos do *corpus* nunesiano – *o olho de Deus acompanha a minha solidão como o meu acompanha a solidão de Deus, vemo-nos sem uma voz que nos separe*, (NUNES, 1999:55) –, na medida em que depreende sempre um vazio numa possível interlocução audível, um apagamento de sentido, bem como uma ausência do seu referente. Sempre que surge o nome de Deus ou os nomes possíveis para a sua nomeação, tudo se envolve de um silêncio absoluto de abandono<sup>74</sup>, e submerge numa compleição frágil e dúbia, de difícil classificação quer como entidade imanente, quer como divindade. Contudo, é este silêncio que aproxima Deus do homem, uma vez que os torna semelhantes, envoltos nos mesmos medos, nas mesmas impotências, nos mesmos erros: *vemo-nos sem uma voz que nos separe*. O nome de Deus ecoa no vazio, pois toda a sua obra é falível: o homem sofre e o transcendente não cumpre um eco perceptível quer para quem não acredita (*qualquer deus se perde no nome que o prolonga, qualquer coisa se perde na palavra que a diz, e Deus não é exceção*), quer para quem acredita (*custa-me entendê-lo, eu acredito em*

---

<sup>74</sup> Este aspecto merecerá especial enfoque no capítulo IV do presente trabalho.

*Deus e nos seus desígnios*); contudo, apesar de ter fé, esta personagem não consegue sair da mecanização assémica do dogma. As palavras de Frias Martins complementam sobremaneira os considerandos supra e ilustram a amplitude do vazio que Deus escava na existência das personagens nunesianas: *O papel de Deus é equivalente ao de uma personagem trágica que sinalize para o espectador uma espécie de vigor apático através do qual o homem esvai a sua existência, a sua história, a sua memória, o seu futuro.* (MARTINS, 2009: 45).

Mas os nomes nem sempre são silenciosos; por vezes ganham corpo pela voz:

**quem voltará a chamar-me? ouvir o meu nome é ainda uma consolação,**  
(NUNES, 1999: 92, sublinhado nosso)

(...) depois ficou unicamente o silêncio que anuncia os recomeços, eu queria chorar, eu queria morrer no interior da tua falta, **tentei dizer o teu nome mas tive medo de o ouvir,**  
**não sei até onde ele crescerá** (NUNES, 1999: 108, sublinhado nosso)

A diferença entre o significado do que é audivelmente verbalizado e o do que é silenciosamente nomeado enforma níveis de dor que oscilam à medida em que sensorialmente são captados. Se, por um lado, a verbalização audível faz acender as imagens recordadas, por outro configura a dolorosa consciência de que determinadas vozes não poderão jamais tornar a ser ouvidas. Assim, *ouvir o meu nome* é uma pseudo-consolação, dado que quem o poderia chamar já não está presente. Além disso, dizer o nome da pessoa ausente formula um insuportável medo, uma vez que o ilumina até proporções de dor lancinantes, ante a inexaurível impossibilidade do regresso: *tentei dizer o teu nome mas tive medo de o ouvir, / não sei até onde ele crescerá.*

Esta dicotomia de verbalizações – nomeação silenciosa e audível – pode instaurar, também, por um lado, uma distinta configuração do significado narrativo a par do nível psicológico – *hoje, és só uma voz, e a tua voz é tão bonita, o meu nome é tão bonito na tua voz, não há nada que destrua esta beleza, um nome é tão rápido que a morte não chega a alcançá-lo* (NUNES, 2003: 110) – ao longo da fragmentação diegética do *corpus* nunesiano e, por outro, pode exigir do leitor uma predisposição muito particular no domínio da recepção. No Capítulo V do presente estudo tentaremos, pois, explorar estes itens de complexos escalonamento e análise, a fim de colocarmos em evidência uma estética que se pode caracterizar por uma recusa à *mimesis*, para se

nos afigurarem numa promiscuidade hiperrealista entre a realidade factual e a realidade ficcional.

A tragicidade das personagens reside, fulcralmente, na persistência de Deus em mantê-las vivas. Com efeito, se a dor as atormenta em todas as suas variantes físicas e anímicas e nos três níveis de exteriorização (silenciosa, nomeada e audível) supra mencionados, o facto de permanecerem vivas sobrecarrega veementemente o índice de dor, na medida em que tudo subsidia para o prolongamento do sofrimento:

não morre: a vida serve-lhe para prolongar a dor, e a dor, tal como fizera ao corpo, torna o mundo plano, (NUNES, 1999: 83)

já não aguento mais a dor que se acumula, (...) às vezes, deito-me e peço: que morra durante o sono, mas no outro dia acordo para este corpo e esta história que me sufocam, às vezes, olho o meu irmão e pergunto-me: porque não quer ele morrer? (NUNES, 2003: 74)

Sara, em *A Boca na Cinza*, dá muitas vezes voz a um intrínseco desejo de morte, no sentido de apagar a vida e, com ela, toda a dor que a sua condição ontológica encerra. Ela, muito mais do que o seu irmão Abel, materializa verbalmente o *pathos* que a martiriza, iluminando os quadros e cenários meta-reflexivos da dor. Poderá ser concebido um *ágon* nos géneros da dor, na perspectiva de uma formulação do sofrimento distinta consoante o género do sujeito enunciador. Veremos, todavia, se será legítimo e pertinente o estabelecimento desta dicotomia masculino-feminino nos pólos emissão-recepção da dor, no último capítulo.

Se atentarmos nas duas obras do *corpus* em estudo, notaremos que *Cães* e *A Boca na Cinza* são narrativas que perpassam quer o género masculino, quer o feminino, e que se nos afiguram ora por meio do narrador, ora na primeira pessoa, pelas próprias personagens. Contudo, *Cães* é maioritariamente perpassado por vozes masculinas, enquanto *A Boca na Cinza* possui uma transversalidade enunciativa preponderantemente feminina. Estes factores poderão, na verdade, constituir-se como um ponto mais a analisar para a instituição de percursos distintos de dor, embora não sejam os mais importantes para a compreensão das diferentes enunciações da dor, que corresponderão, *lato sensu*, a distintos tipos de dor:

- **vou nu** pela casa e o frio à minha volta é um aparo que me desenha, sou um corpo que o frio esculpe, encolho-me, dobro-me, até me concentrar no mínimo de espaço o máximo de peso, (NUNES, 1999: 55, sublinhado nosso)

(transformo-me num bicho, a partir das mãos, que devora parte da minha humanidade, **sou uma mulher fechada nesta metamorfose**) (NUNES, 2003: 29, sublinhado nosso)

Exploraremos a possibilidade de uma dor com género; porém, e segundo podemos aferir pelos excertos acima transcritos (o primeiro com uma voz masculina e o segundo emitido no feminino) e ao longo de todo o *corpus* nunesiano, consideramos que o que nos é desenhado é sobretudo a deformação das personagens com dor, em direcção à degradação e à desumanização, estando nela (na dor) plasmados ora a causa, ora a consequência, ora um movimento pendular de difícil percepção entre a causa e a consequência. As personagens miram-se, quais anti-narcisos, e revisitam-se naquilo a que Sara (no segundo excerto) denominou *metamorfose*, substantivo aplicável a ambos os fragmentos transcritos: a *metamorfose* da doença, da solidão, do vazio, da compleição física. Destes considerandos depreendemos que importa equacionar que tipo de **herói** encontramos no *corpus* nunesiano e de que forma a dor subsidia para a metamorfose das personagens em *máscaras da dor*, numa clara **heroicidade pela resistência à dor**. Numa análise mais lata dos indivíduos caracterizados, exploraremos a dor sob o ponto de vista da *vítima* e a concepção desta como metonímia de uma dor colectiva, universal.

Acerca do individualismo contemporâneo e, em especial no capítulo “Narcisse ou la stratégie du vide”, Gilles Lipovetsky dá especial enfoque ao seguinte:

Plus la ville développe les possibilités de rencontres, plus les individus se sentent seules; plus les relations deviennent libres, émancipées des anciennes contraintes, plus la possibilité de connaître une relation intense se fait rare. **Partout on retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté hors de soi**; d’où une fuite en avant dans les “expériences” qui ne fait que traduire cette quête d’une “expérience” émotionnelle forte. (LIPOVETSKY, 1993: 111-112, sublinhado nosso)

Pese embora a aproximação das vivências das personagens à solidão e ao vazio, e não obstante o facto de serem o resultado de um comportamento social plural subentendido, o facto é que a visão hiperrealista de uma ou várias condições humanas que encontramos em Rui Nunes distancia-se daquilo a que Lipovetsky considera ser *cette quête d’une “expérience” émotionnelle forte*. Na realidade, o que em Rui Nunes encontramos é a asserção bastante acentuada de vivências silenciosas, anti-narcisistas, de motivos vários de dor que encarnam hiperrealisticamente as dores do homem comum, ou quiçá uma espécie de conjunto de arquétipos ampliados da dor do *homo*

*vulgaris*, sem balizas cronológicas que as demarquem e as rotulem como partícipes de uma nova era social. São ampliadas as misérias humanas, enformados os vários tipos de solidão, ou melhor, os vários motivos de dor pelos quais, de uma forma ou de outra, todos nós atravessamos numa qualquer fase da nossa vida. O **leitor** é confrontado com um mundo pejado de personagens que deambulam dentro de uma vida carrasca, que agudiza a dor em direcção a uma meta finita, e, segundo Frias Martins, *é obrigado a conviver e a lidar com uma captação do real como presente inabitável, como um lugar de privação, como uma experiência sem futuro* (MARTINS, 2009: 43). O leitor é, pois, empurrado para uma reflexão acérrima, limiar e, por vezes, escatológica, de uma dor que é, afinal, social, colectiva, universal.

Ao longo deste capítulo lançámos algumas directrizes que serão exploradas e analisadas com maior detalhe nos capítulos subsequentes, nunca perdendo de vista o grande eixo que delineámos e sobre o qual nos detivemos mormente neste capítulo: os nomes da dor. A dor assume, em Rui Nunes, contornos vários que merecem da nossa parte, e no presente estudo, alguns considerandos que se prendem, sobretudo, com os capítulos delineados. A forma como a dor se desdobra em vários tipos de *pathos*: os lugares da dor e a partir dos quais ela simultaneamente se reflecte e se enforma; a relação com o transcendente e todos os motivos e *leitmotiven* que em seu redor gravitam, a par com os redutos dos nomes de Deus/deus; a nomeação da dor e as várias realizações através das quais a dor se nos afigura (in)dizível; e as máscaras com que a dor é enunciada, vivida e revisitada – representada –, são motivos que merecerão uma análise ao longo dos capítulos que se seguem.



### **III. A memória ou os (não-)lugares da dor**



- sou um sítio, se você olhar para mim só  
vê um sítio rodeado de um olhar, eu, a bem  
dizer, sou coisa nenhuma,  
(NUNES, 1999: 126)

O *corpus* constituído por *Cães* e *A Boca na Cinza* de Rui Nunes, seleccionado para o presente estudo, encerra um emaranhado de máscaras que gravitam em torno de personagens com uma intensa vivência no domínio da reflexão íntima da sua ontologia. Todos os elementos presentes ao longo da diegese – desde as personagens até aos cenários, passando pelo tempo e pelo espaço que suportam múltiplas imagens – configuram-se como **efeito(s) de representação e de sustentabilidade verosímil da dor**. Uma vez que subsidiam para a verosimilhança da *mimesis*, chamamo-las *máscaras*, (do latim, *persona*, *-ae*), pois personificam e representam estados, níveis e/ou compleições de uma dor de verbalização e decifração difíceis. O **tempo e o espaço** instituem-se como elementos pendulares entre as personagens e a introspecção ontológica, cujo movimento iterativo despoleta um complexo jogo de imagens à medida que, quer o narrador, quer as personagens, vão penetrando o olhar por entre os cenários espacio-temporais cúmplices de uma progressão metapsicológica pendular (entre os lugares presentes e os lugares da memória) por parte das personagens. Com efeito, as coordenadas espacio-temporais, a par com as multiplicidade e complexidade das personagens, formulam a predominância de uma visão interior das personagens, em detrimento de um fio narrativo inteligível.

Partimos da ideia basilar de que o tempo, o espaço e o sujeito são, todos eles, focos que enformam **lugares e motivos de dor**, num emaranhado de difíceis oxímoros entre lugar e não-lugar:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. (AUGÉ, 1992: 84).

Marc Augé foca a impossibilidade de balizar cada um dos pólos lugar/não-lugar, uma vez que enformam constantemente uma espécie de efeito palimpsesto, sem que um sobreponha totalmente ao outro ou vice-versa. Em Rui Nunes, porém, outro nível de colocação em cena dos lugares e/ou não-lugares é, além do físico, o psicológico, sobretudo o dos lugares/não lugares da memória, ou melhor, desta como constituinte de um lugar/não-lugar.

As passagens nunesianas fornecem bastas vezes esta compleição dúbia entre lugar e não-lugar, pois o que, por um lado, pode ser interpretado como lugar de visionamento da dor, pode, também, instituir-se como veículo de negação e/ou, ainda, como uma espécie de oxímoro. Vejamos o exemplo seguinte:

Pouco a pouco os mortos, como manchas de tinta, apagam o quadro. **Já nada sei da tua cara, houve um dedo que traçou na almofada a ausência do teu perfil, e é tão exacto o sítio que não és**, que fecho os olhos para não ver o roubo. (NUNES, 1999: 75, sublinhado nosso)

A constatação da presença inequívoca de uma ausência indelével instiga um *ágon* tangencial entre o lugar e o não-lugar dos motivos da pessoa ausente: *os mortos continuam a actuar no presente, no papel de agentes de apagamento da memória: apagam o quadro; a ausência do teu perfil*). Na verdade, aquilo que conduz a personagem à lembrança é precisamente um conjunto de motivos de ausência (*houve um dedo que traçou na almofada a ausência do teu perfil*), facto que, simultaneamente, se enforma como acentuação da ausência. Deste modo, os lugares e os não-lugares que indiciam a pessoa ausente instituem-se, na memória, como uma espécie de espiral paralela que permite, a curtos espaços e iterativamente, encontrarem-se e confundirem-se; com efeito, aquilo que é lugar de ausência é não-lugar de presença, e aquilo que é um lugar de presença, indica um não-lugar de ausência. Por isso, os oxímoros multiplicam-se e ampliam a dor: *é tão exacto o sítio que não és, que fecho os olhos para não ver o roubo*. Citamos, em jeito de remate, Marc Augé, que tece, acerca do exercício de apuramento dos não lugares, a seguinte aferição:

(...) los no lugares mediatizan todo un conjunto consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, **los no lugares crean la contractualidad solitaria**. (AUGÉ, 2005: 98)

Encarceradas numa dor que as isola dentro de um cosmos adverso, a existência das personagens nunesianas é sustentada por uma **memória** que desencadeia uma intrínseca ligação entre a dor presente e os elementos que conduzem a um passado gradualmente despovoado. Aliás, será a memória o grande eixo que veicula a observação estilhaçada na medida em que esta simultaneamente propaga e procede da divagação introspectivo-imagética dos espaços do passado e do presente. Ao mesmo tempo que faz evocar estados, pessoas e espaços do passado, a memória obriga a uma

*anagnorisis* dos estados, pessoas e espaços do presente, uma vez que deste exercício irrompe a imaginação<sup>75</sup> agónica daqueles tempos e espaços:

o passado está aqui, junto a mim, a falar, e eu esqueço-me, mas o passado nunca me esquece, **o passado nunca se esquece do meu corpo atarracado** (NUNES, 2003: 71, sublinhado nosso)

Esta afirmação de Sara, em *A Boca na Cinza*, ilustra sobremaneira a complexa dicotomia entre o passado/memória e o presente/esquecimento; de facto, se, no presente, os cenários e as pessoas que dele fazem parte se esfumam em parcelas de lembrança, este (presente) assume-se como uma revisitação do passado que, insistentemente, traz à luz fiapos de si próprio, facultando à personagem *flashes* de imagens como se de uma bizarra objectiva se tratasse. Encontramos um presente densamente povoado por estilhaços de um passado que, aos olhos da personagem que imagina/recorda, se afigura urdido com novas tessituras. Notemos, especialmente, como este passado se revela na crueldade de uma consistência permanente: o corpo de Sara (e também do seu irmão, Abel, ambos anões) é, indubitavelmente, um eixo que vai rodopiando durante todos os quadros diegéticos<sup>76</sup> de *A Boca na Cinza*, e que permite, dentro do eixo primordial – a memória – reconhecer e encadear a dor das suas personagens. Esta permanência (*o passado nunca se esquece / do meu corpo atarracado*) institui alguma coesão dentro da narrativa, dado que, por um lado, veicula a continuidade da dor *princeps* desde o passado até ao presente, e, por outro, institui alguma consonância a um encadeamento narrativo possível (no domínio dos quadros diegéticos), uma vez que ambos os protagonistas partilham a mesma dor.

Embora a dor em *A Boca na Cinza* se ramifique em **múltiplas derivações – como a falta, o medo, a doença, a solidão, a morte, Deus, mãe, entre outros** –, já em *Cães*, estas surgem e acentuam-se de modo particular, provocadas, sobretudo, por características diferentes com que as múltiplas pulverizações da dor (supra referidas, em especial a falta, a solidão e Deus) são configuradas em feridas escancaradas. A complexidade espacio-temporal de *Cães* procede, com efeito, desta teia de dores várias

---

<sup>75</sup> Ao utilizarmos o substantivo *imaginação*, queremos extrair o seu sentido etimológico; do latim *imago*, *-inis*, significa *representação, imagem, imitação*, mas também *lembrança, pensamento, recordação*. Assim, pretendemos demonstrar que, tal como defende Bachelard (cf. *La poétique de l'espace*, Cap. I), ambos os exercícios mnemónico e imaginário miscigenam-se naquele que é o motor *princeps* do percurso psicológico e cognitivo humanos: a memória.

<sup>76</sup> Segundo o *Dicionário de narratologia*, o termo *diegese* surge com a seguinte definição: *diegese é então o universo do significado, o «mundo possível» que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história* (REIS e LOPES, 1998: 108). Tendo em conta estes considerandos e, simultaneamente, a espiral bastas vezes ininteligível dos *corpora* nunesianos, a expressão **quadros diegéticos** (sobretudo aplicada a *Cães*) surge como tentativa de designação desses focos inteligíveis de história(s) nas quais vemos moverem-se as personagens.

insuportáveis, na qual estão enredadas as personagens e também o narrador – embora este um pouco mais como testemunha *da e na* trama narrativa –, cuja intromissão íntima o imiscui neste emaranhado recorrente de quadros mnemónicos e de cenários presentes. Deste modo, o jogo espacio-temporal entre o passado e o presente afigura-se em êxtases de dor, em focos mnemónicos de aproximação e recuo estonteantes, de lugares e/ou não-lugares da dor:

**imagino** a tua face para além do vidro, atenta à chuva que há pouco começou, colada à transparência: tens um olhar separado que o vidro perde, **irei recordar-te cada vez menos, quero dizer, a minúcia do teu corpo abandonará a minha recordação e reduzir-te-ás a um nome que repetirei até só haver um nome para pensar, mas agora, que isso não aconteceu, digo que te amo a um rosto que ainda posso descrever.** (NUNES, 1999: 60, sublinhado nosso)

Este monólogo interior revela a trágica realidade desta personagem de *Cães* que, em movimentos espirais de exercício mnemónico enceta um esforço atroz em busca da lembrança a fim de deter o corrosivo processo de esquecimento. Este afunilamento da memória – que se vai iluminando, desfocando e apagando, a espaços, ao longo da narrativa –, acende a negação da consistência plena de um referente lembrado: as situações cronológicas esfumam-se, os espaços diluem-se, e o ente querido da lembrança vai-se estilhaçando em fragmentos psicologicamente observáveis – *irei recordar-te cada vez menos, quero dizer, a minúcia do teu corpo abandonará a minha recordação* –, desfigurando-se até não haver mais para descrever – *e reduzir-te-ás a um nome que repetirei até só haver um nome para pensar*. Ante o esvaziamento da memória causado pelo gradual distanciamento cronológico, o nome institui-se como o único reduto possível de reconstituição mnemónica da pessoa ausente – por isso, *digo que te amo a um rosto que ainda posso descrever*.

Ao longo destes focos de memória, as imagens que se acendem são sempre as de espaços e objectos que não remetem para uma localização cronológica que determine e situe cenários e pessoas num tempo específico. As personagens demarcam-se de um percurso diacrónico para se moverem por entre memórias que chegam e partem em focos ora mais longínquos ora mais próximos, mas sem que esses pontos sejam assinalados ao longo da narrativa – deste modo se apresenta a *mimesis* do *modus operandum* da memória, atribuindo à imagem o seu fulcro de revisitação, e veiculando a verosimilhança do processo mnemónico. Bachelard explica o processo mnemónico como reconstituição de estilhaços espacialmente localizáveis ao invés de uma situação cronológica, como podemos aferir pela seguinte citação:

L'inconsciente séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. (...) Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité. (BACHELARD, 2008: 28)

Segundo o autor, e de acordo com a análise do *corpus* nunesiano, a reconstituição mnemónica vai esgravatando os objectos e os espaços no sentido de restabelecer, no foro psicológico, as imagens que recuperam parcelarmente um passado. A localização cronológica, quando procurada, é um exercício levado a cabo *a posteriori*, e não se institui como fulcro essencial no âmbito da imaginação/memória. Em *A Boca na Cinza*, as recordações mais antigas situam-se na infância dos dois irmãos e enformam a contínua ressonância das coisas altas e desmesuradas ante os seus olhos. O nanismo de Sara e Abel fá-los medir e ampliar recorrentemente tudo o que se lhes opõe em tamanho. Todas as medidas carregam o ónus do insulto e até a figura da mãe não se coíbe de infligir as suas farpas:

(de manhã, na avenida, as árvores despontavam de uma nuvem baixa, troncos secos rompiam o ar turvo, eu ia pela mão de minha mãe, tinha o tamanho que tenho hoje embora fosse uma criança, **minha mãe era enorme**, esbatia-se acima da cintura numa sombra delineada a branco translúcido, a sua voz como um tecto não caía sobre mim, abrigava-me sem me aconchegar, à distância do seu desafecto, **ainda hoje me lembro dela, eu, a anã, filha dessa mulher esgalgada que falava para longe**, (...)) (NUNES, 2003: 69, sublinhado nosso)

Como podemos aferir por meio deste fragmento, o tamanho da mãe (*mulher esgalgada*, comprida e esguia, aos seus olhos, como os galgos) traz à memória um lugar cuja ponta desembocava numa *voz como um tecto que abrigava sem aconchegar*, acentuando amplamente a medida de ambas de *per si* como desmesura insuportável no seu todo mãe-filha, visto que o tamanho instaurava um intervalo que não permitia o conforto acalentador da proximidade entre mãe e filha.

Embora possamos situar alguns quadros como indubitavelmente pertencentes à infância, a verdade é que também eles funcionam como eixo *ekphrástico* entre aquela e a realidade presente, numa focagem constante da dor que comprime as personagens:

(...) mãe, fala continuamente, não interrompas esta protecção, ou melhor, hoje, era isso que eu queria quando era pequena, **bem, pequena ainda sou, tanto quanto era, mas velha, a vida cresceu e eu não, mirrei com a vida que me cresceu**, há vidas assim (NUNES, 2003: 71-72, sublinhado nosso)

O passado e o presente fundem-se, em *A Boca na Cinza*, pela pequenez física e permanentemente (o nanismo, desde a infância até à idade adulta *hoje*) dolorosa com que os dois irmãos são infligidos e que os leva a um incessante e vertiginoso exercício de redimensionamento. Neste caso, a sinalização cronológica na infância funciona como reforço à dor presente, pela trágica linearidade de um corpo que não cresceu com o passar dos anos – *a vida cresceu e eu não, mirrei com a vida que me cresceu*. Ora, esta marca temporal emerge como um oxímoro: ao ser introduzida uma marca de tempo, institui-se, na verdade, a sua negação, dado que se miscigena com o presente e, ao fazê-lo, reforça amplamente a anulação de um intervalo entre o passado e o presente para fazer dilatar a condição anã que nunca abandonou a vida dos dois irmãos, tornando-a atemporal.

Todo o cosmos se erige, por isso, numa iterativa e vertiginosa medição das coisas, dos cenários e das pessoas, porque tudo à volta dos irmãos Sara e Abel alicerça uma dor sem princípio nem culminação mensuráveis, mas plenas de motivos peçados de medidas e de indicações desse intervalo entre as personagens anãs e todo o cosmos. Se atentarmos na cena da ida dos dois irmãos ao restaurante<sup>77</sup>, notamos uma cruel ironia que aponta para uma tragicidade vista e verbalizada pelas duas personagens. Vejamos:

- (...) a mana quer ir a Nova Iorque?
- e ri-se
- de que se ri? Era bem possível eu gostar de ir a Nova Iorque,
- **nós e os arranha-céus**
- os dedos de Sara procuram um cigarro, o maço escorrega na toalha de papel, num roído de segura encarquilhada,
- a mana é uma viciada, ainda vai morrer de cancro no pulmão,
- e o mano vai morrer cheio de saúde, **com esse tamanho não se poderá dizer que venha a fazer um morto bonito** (NUNES, 2003: 59, sublinhado nosso)

Ao longo deste diálogo vê-se assinalado o antagonismo da desmesura, na medida em que os elementos para os quais é sempre remetida a imaginação (a par com a memória) dos irmãos é a de uma oposição de medidas extremas: em Nova Iorque urge demarcar os enormes arranha-céus que se opõem hiperbolicamente ao nanismo. Na verdade, nada mais é retirado das imagens daquela cidade, a não ser o que amplia e agudiza a sua compleição física. É, de facto, esta permanente espiral de redimensionamento que acompanha a dolorosa simetria dos

---

<sup>77</sup> Toda a caricata cena do empregado num vaivém de listas telefónicas para elevarem os dois irmãos anões nas cadeiras do restaurante amplia veementemente a sua pequenez física e que, por ser cómica, aumenta a tragicidade, pois implica uma exposição pública que os humilha: *como estão? pergunta-lhes o empregado, ao acompanhá-los à mesa do costume, encostada à parede do fundo, eles esperam, cada um do seu lado, a mão sobre o tampo, a cabeça inclinada, tão perto da toalha de papel que a ponta levantada lhe roça o pescoço, o empregado vai e vem carregando listas telefónicas que empilha nos assentos das cadeiras, quatro listas em cada um, (...)* (NUNES, 2003: 58).

protagonistas de *A Boca na Cinza* e que funciona como fulcro catártico frustrado – numa procura cega de redenção momentânea por meio da verbalização de tudo o que é mensurável, mas sem qualquer aparição de salvação perdurável –, uma vez que a sua compleição os agrilhoa constantemente, até na condição de cadáver: - e o mano vai morrer cheio de saúde, com esse tamanho não se poderá dizer que venha a fazer um morto bonito.

Em *Cães* encontramos presente uma espiral gradual de esquecimento: à medida que o tempo passa, cresce o intervalo que dilui as marcas dos espaços e pessoas da memória:

o homem murmura, no seu esconderijo entre os cardos: a solidão não é um artifício, e acrescenta baixinho: a tua falta cresce com o tempo até todo o tempo se tornar o da tua falta, vou morrer rodeado desse vazio enorme, (NUNES, 1999: 80)

A passagem do tempo corrói a memória, o esquecimento escancara a falta, e os espaços imaginados vão escasseando na ligação aos seus referentes. Perante a inoperância de uma memória cada vez mais desagregada de referencialidade, a personagem depara-se com a ampliação do intervalo do vazio – a tua falta cresce com o tempo até todo o tempo se tornar o da tua falta –, e reconhece a miscigenação entre tempo e falta, quando estes emergem já quase absurdos devido a uma ampliação que os torna intervalo de despovoamento em vez de estilhaços mnemônicos de povoamento.

O tempo em *Cães* e *A Boca na Cinza* pauta-se por alternâncias diversas e emaranhadas a que o leitor quase não tem acesso, a não ser pelas luminescências (ora mais intensas, ora mais fugazes) desencadeadas, em flashes, ao longo das narrativas. A estrutura estilhaçada rende-se a um encadeamento metamórfico, em cuja estética retórica se entrevê um oxímoro de ritmo: embora não haja uma cadência previsível de paragens, acelerações paratáticas, zooms e amplificações estáticas, estas assumem-se como o seu ritmo diegético-narrativo, o qual instaura um código estético que o leitor vai acompanhando, já contagiado pela complexa trama<sup>7</sup>.

Este encadeamento metamórfico, ora mais detectável ora mais diluído e complexo, perpassa todo o *corpus*, tendo em *Cães* maior incidência, até porque existem mais quadros e personagens com dor. Em *A Boca na Cinza*, os pêndulos espacio-temporais são mais facilmente identificáveis, uma vez que o par protagonista e a dor que os assola podem ser demarcados, bem como os diferentes quadros presentes na diegese (as memórias da infância, sobretudo da mãe, são alguns dos quadros que

---

<sup>78</sup> *A estrutura fragmentada e interseccionada, sem marcação de tempo, obriga o leitor ao trabalho de reconstrução narrativa, embora o texto se furte intencionalmente a isso, sem se deixar reduzir à astúcia do procedimento retórico.* (VIEIRA, 2005: 161). Embora concordemos *grosso modo* com a afirmação de Yara Frateschi Vieira, discordamos num pequeníssimo ponto que consideramos importante para o entendimento do exercício de leitura de Nunes. A estrutura fragmentada obriga, na verdade, não à reconstrução narrativa, mas precisamente à **descodificação da estética fragmentária** e à cadência diegética da narrativa, pois será a partir desta cumplicidade que o leitor terá acesso à *mimesis* verosímil do *corpus*. (Vide Capítulo V – Máscaras da dor).

subsidiar essa identificação). Em ambos os casos, se bem que com incidências e ênfases distintos, existem balizas extremas que arrastam as personagens para um percurso fragmentário: por um lado para um passado não localizável e, por outro, em direcção à morte, ao infinito. Atentemos:

(...) meu irmão dirá: amortalha, numa morte breve de que sairei para um pontilhamento de ruídos: o dos homens do lixo a arrastarem os caixotes, o das crianças a descerem as escadas, o das buzinas dos automóveis a descerem as ruas, e ficarei então com a mácula de recomeçar a viver, numa auréola de suor, as mãos peganhentas agarradas à cara, exposto o corpo que sempre foi um arremedo, sentada na borda da cama, a baloiçar os pés, num movimento que os esfria, e assim começo o dia, com o vagar dos sonâmbulos e dos lázaros, às vezes pergunto-me: quem posso lembrar? **e entre a morte de minha mãe e esta manhã há um tempo que me pesa, sítio onde ninguém tivesse chegado e de onde ninguém tivesse partido, que fosse um desvio de todos os passos, e de todas as palavras, é com ele que vivo,** (...) (NUNES, 2003: 9-10, sublinhado nosso)

Nesta passagem de *A Boca na Cinza*, vão-se acendendo na imaginação de Sara fragmentos de memórias quotidianas que ela recorda como quem renasce. Naquele início de dia, Sara onera os sintomas de um recém-nascido, com o corpo transpirado e peganhento, pequenina com os pés que baloiçam porque não chegam ao chão; aquele momento doloroso da mácula de recomeçar a viver representa, na verdade, o *pathos* de cada novo dia, e a catapulta para um infinito de dias passados, presentes e futuros que reiteram a permanente consolidação da sua dor. Todos os dias sofre para um renascimento que nunca lhe retira a condição marginal, infligindo-lhe uma dor indelével e expondo-a para a inexorabilidade de um tempo-ónus que a abandona num infinito não libertador.

Já em *Cães*, o passado e o infinito estão intrinsecamente ligados por um presente que constantemente se intromete nas suas fronteiras, numa necessidade desesperada de encontrar espaços, memórias e nomes e, ainda – tal como em *A Boca na Cinza* – numa incessante procura da morte como infinito que põe termo à dor, mas sem que se vislumbre sequer a aproximação a uma espécie de placebo, ou seja, de uma *ficção* que se opõe à realidade factual do medicamento curativo. O excerto a seguir é um desses exemplos presentes ao longo da narrativa:

- **tenho** os lábios inchados dos socos, rasgados, e cobre-os uma crosta de sangue seco, só me quero deitar: são estes os momentos em que tudo empobrece e não há palavras, nem a inteligência do mundo, nem a grande solidão, nem o futuro, nem a tragédia, nem o amor, tudo é como vejo: nada se oculta sob o que vejo: coisas simples,  
(...)

*Deus está parado. A paragem é a sua ausência. O mundo como um manual de cristalografia. Viver neste resíduo que se expande. A fome absoluta do detrito.* (NUNES, 1999: 60-61, sublinhados do autor)

Nesta pequeno monólogo, a personagem assinala o seu estado presente, mas de um modo que o faz ecoar numa atemporalidade paralela a uma dor infundável. A solidão, o abandono, a decrepitude, a falta prendem-no num tempo que não pode ser encarcerado em barreiras visíveis; se assim fosse, o seu *pathos* seria finito. Tudo a abandonara: *são estes os momentos em que tudo empobrece e não há palavras, nem a inteligência do mundo, nem a grande solidão, nem o futuro, nem a tragédia, nem o amor, tudo é como vejo: nada se oculta sob o que vejo: coisas simples. Aquilo que a personagem observa já não se repercute em memórias que possa trazer para o seu hic et hoc, além do que pertencem a um tempo que não merece ser memória no futuro; resta-lhe, então, observar sem imaginação, sem ver nas coisas pedaços de memória, sem nada que a surpreenda, sem metáforas. Por isso, sente-se empobrecido naquele presente, num esvaziamento que o consome e pelo qual só lhe restam exercícios meta-reflexivos desse vazio que desagua em Deus, como entidade de infinito que não põe um fim à dor, perante um mundo que, ao invés de ser ele próprio um conjunto de cristais, não passa de um manual de cristalografia, em estáticas porções de resíduos enumerados: O mundo como um manual de cristalografia. Viver neste resíduo que se expande. A fome absoluta do detrito.*

*Os narradores do corpus em estudo, entidades híbridas que ora se aproximam, ora se retraem, trazem a lume focos dos diversos motivos da dor que perpassam Cães e A Boca na Cinza (a falta, a doença, a solidão, a anomalia, Deus, entre outros). Em alguns momentos, o narrador procede a uma descrição exaustiva dos cenários e das personagens bem como dos seus movimentos, em focagens múltiplas; noutros momentos, imiscui-se na narrativa como uma espécie de personagem ex machina que sente e reage no encadeamento diegético, como, por exemplo, através do discurso indirecto livre:*

*vai? porquê? ninguém o espera, nem em casa nem em qualquer outro sítio, a morte dos que amou eliminou-lhe as coordenadas, tornou indiferentes os percursos,* (NUNES, 1999: 79)

*O narrador intromete-se na narrativa por meio da observação/descrição quer dos espaços e das personagens físicas, quer dos espaços e introspecções psicológicas e institui-se, deste modo, como prolongamento hetero e homodiegético, já numa*

*compleição semelhante à de uma personagem, mas sem que possa haver uma cisão destas duas faces da sua constituição híbrida. Ele extravasa as barreiras do visível para se intrometer e conjecturar activamente no domínio metapsicológico das personagens: a luz endurecia-lhe a mão e ele baixou as pálpebras para a intimidade dessa visão: talvez ela o abrigasse ainda mais, lhe fosse o refúgio secreto enquanto fumava (NUNES, 2003: 44). Porque se trata de uma entidade complexa que constantemente transpõe as fronteiras da sua compleição heterodiegética, surgem sérias dificuldades em classificá-lo: a permanente oscilação de estatutos do narrador que vai desde o narrador onisciente, passando pelo narrador-personagem, até ao narrador numa espécie de deus ex machina, fora dos limites do olhar de Deus, torna-o quase indefinível, dentro de uma escala canónica tradicional. É precisamente baseado neste lastro de dúbia natureza do narrador que Frias Martins assevera:*

*(...) nos romances de Rui Nunes o protagonismo do sujeito que narra não pode ser nunca desligado da própria dialéctica da representação. Tal como o pintor se representa a si mesmo a pintar uma tela, também nos romances de Rui Nunes o sujeito que narra se intromete de tal maneira no processo de representação que muitas vezes a sua voz se torna indistinta das personagens representadas. (...) nos romances de Rui Nunes o sujeito que narra não cessa de se metamorfosear em memórias que o leitor nunca sabe a quem pertencem verdadeiramente, ou de nos gritar uma dor que empurra o leitor para um território de múltiplas identidades, incluindo obrigatoriamente a do sujeito que narra. (RITA, 2009: 50, sublinhado nosso)*

Esta condição privilegiada do narrador ante a narrativa, imiscuindo-se nela como uma espécie de lente que ora filma, ora fotografa, ora amplia ora afasta, faz com que chegue ao leitor uma visão hiperrealista dos seres e espaços que povoam os quadros diegéticos. O narrador intromete-se de tal forma que consegue aferir de que modo a dor é sentida, com todos os sintomas e pormenores, como se estivesse ele próprio a experimentá-la. Além disso, consegue atingir o nível do pensamento das personagens, numa focagem além do empiricamente observável. Atentemos na transcrição infra:

os pés começaram a latejar-lhe, um formigueiro subia-lhe pelas pernas, entorpecia-as e ao mesmo tempo delineava-as, numa espécie de pontilhado, a cicuta, a descrição da morte de Sócrates, **foi disso que se lembrou quando viu a irmã, de boca entreaberta, com o fumo a sair-lhe por entre os lábios, estátua de pedra, de boca entreaberta, com o fumo a sair-lhe por entre os lábios, boneca de porcelana, de boca entreaberta, com o fumo a sair-lhe por entre os lábios,** (NUNES, 2003: 66, sublinhado nosso)

Ao mesmo tempo que visualiza os pensamentos de Abel, o narrador fixa as reiteraões psicológicas com que ele observa a sua irmã Sara a fumar. Mais do que descrever, tacitamente, o cenário e os longos movimentos nele presentes, o narrador instaura uma verosimilhança extrema por meio da reprodução *ipsis verbis* e *ipso tempore* da introspecção psicológica daquela curta visão. Ao fazê-lo, dilata um curto pensamento para se estender num eco verosímil no foro psicológico, tal como se processa factualmente.

Para este narrador, o tempo não se presta a escalonamentos mensuráveis e decifráveis, pois mergulha em espirais ora de descrição extradiegética, ora de intromissão plena, como personagem *ex machina*, que dá voz ao que a personagem sente no domínio metapsicológico:

agarra uma cadeira, arrasta-a para o meio da cozinha, e senta-se, quer lembrar-se, levanta-se, dirige-se para a porta do quarto e empurra-a: **eis os lugares do reconhecimento**, mas os olhos estão exaustos de percursos: (NUNES, 1999: 72, sublinhado nosso)

A afirmação peremptória dos lugares do reconhecimento marca, neste excerto, uma bifurcação que pode ser entendida a duas vozes: a da personagem e a do narrador. Na verdade, esta quase promiscuidade do narrador contribui para a instituição de fiapos de narrativa com vozes dúbias, nela miscigenadas e instaurando uma especificidade diegética que assenta em alternâncias e encadeamentos, sem que o leitor possa destrinçar, por vezes, uma voz de outra voz. Este é, também, outro dos sintomas da instituição de um tempo ficcional com uma matriz complexa, que se institui como tempo predominantemente psicológico dentro de uma narrativa que se distancia autonomamente dos tempos de criação e de leitura. Ao fazê-lo, porém, aproxima intimamente a diegese de uma forte carga verosímil, uma vez que deixa entrever a *mimesis* de um tempo factual na sua dimensão psicológica.

Este narrador dá um veemente contributo para o esbatimento das fronteiras temporais, e subsidia, também ele, a instituição do hiperrealismo dentro de um complexo jogo temporal ficcional, que ora amplia desmesuradamente o presente, ora difunde um passado e um infinito vertiginosos. Em *Cães*, a presença de um narrador não-personagem é mais visível; em *A Boca na Cinza*, quem desempenha mais largamente o papel de narrador é Sara. Contudo, quando o narrador extradiegético cumpre a sua função na narrativa, raras vezes se deixa ficar indiferente aos gestos, palavras e pensamentos das personagens, alternando, por vezes, com um estatuto

demiúrgico, como é disso exemplo esta passagem de *A Boca na Cinza*, que passamos a analisar:

pediu vinho branco, o copo embacia-se, numa doença do vidro, formam-se no vidro finos traços líquidos que se ramificam,  
gotas escorrem devagar, atingem o pé e molham a toalha, a água alastra mole no papel,  
- merda, merda, merda,  
**a cara parada atravessa um tempo parado. Como a morte no esplendor da palavra repetida**  
é assim que lhe surge a paz, nos pequenos factos que se sucedem, previsíveis, resguardados entre as suas mãos,  
**se pensasse seria: quem me dera morrer a olhar para esta história**, (NUNES, 1999: 62-63)

A lenta descrição aqui efectuada pelo narrador acompanha ritmicamente aquele momento parado e expande-se na metonímia de todo o tempo cósmico vivido pelos dois irmãos: *a cara parada atravessa um tempo parado*, não apenas aquele momento, mas todo o tempo que vivem Sara e o seu irmão, Abel; é um tempo que parou por causa de um corpo que não os deixa moverem-se cronologicamente para lugar nenhum. Se atentarmos na última frase (*se pensasse seria: quem me dera morrer a olhar para esta história*), notamos que, por um lado, pode estar o narrador a imaginar um pensamento para Sara, num afã de morrer a observar *ex machina* a sua própria história, e deixar de ser aquilo que é; mas pode estar, por outro, a instigar em si próprio o pensamento de terminar – metaliterariamente –, o que está a narrar, observando a narrativa na narrativa.

Esta ambígua correlação do indivíduo com/no espaço<sup>79</sup> constitui tema de reflexão para Marc Augé, após a qual infere:

(...) es necesario agregar también que hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Come si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo, **como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo**. (AUGÉ, 2005: 91, sublinhado nosso)

Esta espécie de *alter-ego* do indivíduo que se observa como simultâneo espectador e espectáculo encontramos-na presente na ambivalência do exemplo supracitado, em que Sara e o narrador se miscigenam num jogo de espelhos que faz

---

<sup>79</sup> *El espacio como práctica de los lugares y no del lugar procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente, pero también, paralelamente, de paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantáneas”, sumadas y mezcladas en su memoria y, literariamente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno.* (AUGÉ, 2005: 90-91, sublinhado nosso).

confluir, numa mesma afirmação (segundo exposto acima): uma possível repercussão íntima de Sara (ante a sua *história*) e, ainda, uma confrontação, por parte do narrador, com a meta-reflexão da *história* da narrativa. Com efeito, este desdobramento de um *espectador* não especificado (*se pensasse*: primeira ou terceira pessoa do singular?) produz dois níveis de observação: o da personagem que, *ex machina*, se observa (*espectador* e *espectáculo*) e o do narrador que, numa margem mais fora da história, se contempla como se fosse também *espectador* e *espectáculo*<sup>80</sup> (a narrativa), do qual emerge um espectáculo *ekphrástico*: o de Sara.

Importa, porém, assinalar a total libertação do narrador, que se deixa contagiar pela densidade psicológica das personagens numa necessidade exaustiva de trazer ao leitor todos os resíduos da dor, sem que o mais importante para a construção hiperrealista de verosimilhança seja, de forma alguma, os balizamentos temporais. Este narrador amplia, sobremaneira, a oposição entre o tempo histórico (no domínio do factual) e o tempo ficcional, já afirmado por Ricoeur:

Le trait le plus visible (...) de l'opposition entre temps fictif et temps historique est l'affranchissement du narrateur – que nous ne confondons pas avec l'auteur – à l'égard de l'obligation majeure qui s'impose à l'historien: à savoir de se plier aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique. (RICOEUR, 1985 : 185).

Esta libertação do narrador em relação à necessidade do historiador de situar os factos num tempo calendarizado, ganha, no *corpus* de Rui Nunes, especial relevância; dela advém, por um lado, um narrador que extravasa a sua essência heterodiegética e, por outro, personagens que pontualmente assumem semelhanças com o sujeito lírico. De facto, a focalização concisa (porque focalizada nos vários quadros e/ou micro-peças narrativas) deste narrador mudo<sup>81</sup> desconstrói qualquer possibilidade cronológica de um presente ficcional. Surge, em nosso entender, um tempo psicológico fragmentado: neste, assoma um tempo presente ficcional, estabelecido pelas indicações verbais, e um tempo passado estilhaçado em bocados de memória explicitamente focados. Deste modo, o tempo interior microcómico desprende-se, numa primeira linha, do tempo factual e, num modo mais lato, do tempo cósmico, os quais se apagam

---

<sup>80</sup> A propósito de um exemplo retirado de um poema de Baudelaire, Marc Augé acrescenta: *Pero se puede también señalar la posición del poeta que mira es en sí misma espectáculo.* (AUGÉ, 2005: 96).

<sup>81</sup> Quando nos referimos a um narrador (heterodiegético) mudo e/ou silencioso, aludimos ao seu silêncio no que concerne à voz; se atentarmos ao seu discurso amplamente aproximado da reflexão íntima das personagens, notá-lo-emos inaudível, isto é, sem uma voz que se finja audível perante o leitor, numa estreita configuração da *mimesis* do pensamento humano (d)escrito/representado – *as vozes apagam a voz, por todo o lado as oíço, ininterruptas, como diques, calco os ouvidos com a palma das mãos para as apagar, por uns momentos, e então falo* (NUNES, 1999: 27).

para dar lugar à erecção dos microcosmos ampliados no reconhecimento introspectivo do narrador, e que Ricoeur designa como *la faille ouverte par la pensée réflexive entre le temps phénomologique et le temps cosmique* (1985: 186):

(...) faço um esforço para agarrar nas calças e puxá-las para cima: estão cheias do peso informe da roupa molhada, **mijei-me?, ou ensoparam no chão? não sei:** sempre foi esta noite, será?,  
puxa o fecho éclair e aperta o cinto, vê que o pode apertar mais até uma parte do seu corpo quase se separar da outra, **a ganga das calças está negra de água, de mijo?**, (NUNES, 1999: 82-83, sublinhado nosso)

Neste pequeno excerto evidencia-se um certo paralelismo narrativo: numa primeira instância, a voz da personagem, e, num segundo momento, quase simultâneo, a voz do narrador, que se refere a uma terceira pessoa, a mesma que, instantes antes, falara na primeira pessoa. Em ambos os casos, verbalizam a mesma dúvida (*mijei-me?, ou ensoparam no chão? não sei*), motivo pelo qual se pode deduzir que o narrador não assistiu ao momento anterior que o poderia esclarecer acerca da questão: *a ganga das calças está negra de água, de mijo?*. De facto, o desprendimento do tempo interior microcómico faz surgirem espirais de microcosmos ampliados que se vão acendendo ao longo da narrativa e que instituem a *mimesis* dos estados psicológicos no exacto momento em que acontecem (pelo que se justifica o facto de tanto o narrador como a personagem exibirem as mesmas dúvidas, precisamente porque se encontram numa mesma situação temporal). Este aspecto torna amplamente verosímil o tempo vivido também pelo leitor em tempo real, passando a ser este a terceira entidade de partilha daquele reduto temporal.

A par com a verosimilhança hiperrealista que o narrador emprega na codificação temporal, surge a inexorabilidade da existência humana, veementemente reiterada ao longo de *Cães* e *A Boca na Cinza*, sobretudo devido a uma memória que trai e que cada vez menos reproduz as imagens no seu todo. Esta hiperconsciência agudiza o *pathos* e desencadeia uma série de focos de meta-reflexividade desses/nesses intervalos de lembrança:

**volto-me para o sítio que deixaste e apercebo-me de que o espaço não se recompôs após a tua partida, nunca mais será povoado, como um minúsculo deserto.** A morte dos que amamos torna-nos invulneráveis, sós e duros. Palavra a palavra esquecer-te, as palavras têm a margem imensa do esquecimento. Escrever é esquecer, falar é esconder a voz, por isso já só te escrevo para chegar ao branco da última página

poder voltar ao princípio, para te dizer: o teu corpo emudece-me, é um corpo entregue ao acto de me subtrair frases e gestos, mas não se regressa (NUNES, 1999: 91, sublinhado nosso)

O tempo e o espaço de *Cães* despovoam-se pela irreversibilidade da vida humana, mas também pelo exercício mnemónico de focalização desse/nesse espaço de ausência, vazio, despovoado: *volto-me para o sítio que deixaste e apercebo-me de que o espaço não se recompôs após a tua partida, nunca mais será povoado, como um minúsculo deserto*. Aqui, mais do que estar fisicamente no sítio da falta, a personagem revisita, pela memória, esse lugar de vazio, focando a estaticidade não da presença, mas do lugar da ausência. Assim, a memória configura-se como anti-memória, na medida em que não se dedica aos momentos e espaços preenchidos, mas aos intervalos nos quais se institui uma *prolongada exposição a uma falta*, por isso *descrevo tudo o que vejo: amontoo nomes: eis o caos* (26). Face à inoperância de um exercício mnemónico parcelar, desfocado e, conseqüentemente, frustrado e profundamente doloroso, a personagem lança-se numa desesperada e quase inconsciente associação e enumeração de nomes, numa busca incessante pela única materialização possível daquele despovoamento, do elemento em falta: os nomes erigem-se como único analgésico e incarnação dos lugares e seres da memória, ou seja, como redutos possíveis para o *ágon* contra a desmemória.

A solidão das personagens de *Cães* arrasta-as para a alucinante perscrutação dos espaços e micro-espaços que com elas existem, configurando prolongamentos da dor. Há *zooms* e ampliações exaustivas, mas tudo desemboca no isolamento insuportável de um determinado *pathos*:

- por todo o lado vejo um sítio que foi abandonado, e quem chega amplia o abandono, **o mundo torna-se um monstruoso negativo, tudo mostra o nada na sua origem, volto-me para trás, para essa órbita vazia**, e sei que olho algum a preencheu com uma intenção, e **é essa ausência voraz que me acolhe**, (NUNES, 1999: 141-142, sublinhado nosso)

Ao afirmar: o mundo *torna-se um monstruoso negativo*, a personagem assinala a reverberação das imagens como ampliações monstruosas de um cosmos sem passado, ou melhor, de um cosmos cujo passado não é já lembrado (*tudo mostra o nada na sua origem, volto-me para trás, para essa órbita vazia*). O que existe é a ausência e não há já uma memória que lhe dê algum colo, pelo que a perscrutação de microcosmos surge por meio de uma sobreposição de palimpsestos de imagens, de tempos e de espaços que amplificam a dor.

Annabela Rita, a propósito da perscrutação do detalhe como móbil de uma estética narrativa, afere:

Com Rui Nunes (...) a rasura do texto e o protagonismo do *detalhe* produzem uma espécie de ruptura epistemológica: passo a imaginar segundo outras/novas coordenadas de tempo, espaço e movimento, **sem poder procurar entre os pormenores amplificados o rasurado susceptível de garantir uma intelecção tranquila de uma suposta arquitectura onde o visível e o seu contexto se combinem, entregue à vertigem da descontinuidade, da atomização, da rigorosa imanência do detalhado sem fantasma envolvente.** (RITA, 2009: 22, sublinhado nosso)

Esta ininteligibilidade dos tempos e dos espaços do detalhe afasta o leitor de uma qualquer previsibilidade narrativa, alojando-a na margem da invisibilidade diegética, mas configurando-a, em nosso entender, como representação de motivos e *leitmotiven* da dor. Não perdendo nunca de vista a articulação do **detalhe** com a **fragmentação narrativa**, passamos a equacionar de que modo instituem a representação dos vários motivos da dor e ainda, numa análise mais conclusiva, que bifurcações abrem no âmbito da (des)memória.

Perante uma memória exangue e povoada de fragmentos de tempo, espaço, e pessoas, as personagens de *Cães* e *A Boca na Cinza* tendem a ampliar os espaços e seres que empiricamente observam e ouvem no presente. Como que instalados por detrás de uma objectiva que ora amplia ora afasta imagens e cenários, vão perscrutando microcosmos minúsculos que, ampliados até se tornarem disformes, escancaram os sintomas da dor:

**de repente o mundo cresce até aos meus olhos:** se estender o braço, mergulho a mão na água do rio, a calçada encolheu e nesse movimento aproximou pessoas, comprimiu as casas e fez estalar a pintura, enrugou ainda mais o passeio e abriu no alcatrão algumas fendas, o ar tornou-se denso, ficou uma espécie de líquido que me entra nas narinas e na boca, me engasga e obriga a tossir, boas-tardes, boas-tardes, digo a custo, por entre as pedras a erva come a pedra com o seu verde silencioso, os bichos-de-conta marulham na sombra geométrica da pedra e parecem desagregá-la, **abrindo na concentração do mundo comprimido um espaço onde a vida se torna criminosa,** (NUNES, 1999: 22, sublinhado nosso)

Neste excerto de *Cães*, as pequenas coisas desmesuram-se, em *close-up*, e formam um compósito de fragmentos discursivamente apresentados a um ritmo estonteante, à velocidade da observação empírica. No *zoom* supracitado, as imagens aproximam-se de tal modo que tudo ganha cheiro e som, mas com olfacto e sonoridade intensos e minuciosos inoperantes à passageira visualização; a personagem focaliza-os exaustivamente, ampliando-os até bem perto, até quase se deformarem nos seus

próprios sentidos, como se transpusessem uma fronteira macro-fotográfica dos olhos, das narinas e dos tímpanos, e emergissem para o lado de dentro, para a invisibilidade empírica, e atingissem uma espécie de metalocalização.

Estes pequenos quadros *ekphrásticos*, vorazmente ampliados, desenharam um emaranhado conjunto de micro-palimpsestos<sup>82</sup>, pois deixam sempre entrever a complexidade ontológica e até fenomenológica da personagem. Mediante um *pathos* interminável, amplificado por microcosmos quase ininteligíveis, a personagem dá conta de que aquele mundo que crescera até aos seus olhos escancarou, numa proximidade ébria, a sua angústia perante a vida: *abrindo na concentração do mundo comprimido um espaço onde a vida se torna criminosa*.

Numa desesperada tentativa de aniquilar a **dor do esquecimento**, uma das personagens de *Cães* afirma:

limpei a casa do que te pertencia: manuscritos, contas, cinzeiros, livros sublinhados, como era teu hábito, fotografias, roupa, **no entanto, às vezes, um indício da tua presença, que eu não descobrira, expande-se**, com a rápida proliferação dos líquenes: os relevos no gesso do tecto, o quebra-luz de tela encerada com pequeninas manchas de humidade, o verniz a cair da porta dos guarda-vestidos, as pintas de óxido no espelho, o ar cheio de pó, em suspensão, filamentos que derivam numa fina e imperceptível corrente de ar: **tudo é um sinal da tua presença, e vejo-te de novo:** encostado à cabeceira da cama, a ler: a mão direita segura o livro e a esquerda passa vagarosa pelo cabelo, acama-o, enrola-o, volta a acamá-lo, **e tão rápido quanto te vi, te deixo de ver, fica só o lembrar-me da tua falta, a tua falta inesquecível, não tu**, (NUNES, 1999: 119-120, sublinhado nosso)

Ao longo deste excerto assiste-se à enumeração de alguns *topoi* da presença arquetípicos: *manuscritos, contas, cinzeiros, livros sublinhados, como era teu hábito, fotografias, roupa* são motivos que a memória colectiva e a literatura intemporalizou e que sinalizam a estaticidade de alguém cuja presença já não existe. Contudo, ao não substancializarem a presença, estas marcas trazem apenas a lume a cada vez mais dolorosa consciência da ausência. Mas o apagamento dos elementos ligados à pessoa ausente não anula a presença de outros sintomas da falta; na verdade, todos os resíduos microcósmicos da casa exigem da personagem um *zoom* ocular que o petrifica na descoberta íntima de sintomas menos óbvios dessa presença/ausência: *tudo é um sinal*

---

<sup>82</sup> Pretendemos, com a identificação de pequenos quadros que designámos *ekphrásticos*, povoados de *micro-palimpsestos*, nomear este efeito de múltiplos retalhos com que muitas das cenas do *corpus* nunesiano se erigem, como se se tratasse de um quadro cheio de pequenos retalhos, sendo, cada um deles, um pequeno quadro com uma *micro-diegese*, ou uma *ekphrasis*. Em muitos dos casos, assiste-se, ainda, à sobreposição total ou parcial de alguns destes micro-quadros, e que se vão deixando entrever, proporcionando um estranho e complexo encadeamento para uma observação verosímil do quadro *princeps* (Vide nota 76).

da tua presença até que, por escassos momentos, se recorda: *e vejo-te de novo: / encostado à cabeceira da cama, a ler: a mão direita segura o livro e a esquerda passa vagarosa pelo cabelo, acama-o, enrola-o, volta a acamá-lo*. No entanto, esta descrição mimetiza o modo como a memória opera (em pequenos *flashes*, ora mais claros, ora mais difusos) e que lhe traz escassos momentos analgésicos, desenhando, contudo, a vertiginosa ampliação da disforia que se lhe segue: *e tão rápido quanto te vi, te deixo de ver, fica só o lembrar-me da tua falta, a tua falta inesquecível, não tu,..*. De facto, a memória enche-se com a mesma velocidade com que se esvazia, mas o que perdura é o *estar vazia*, o facto daqueles micro-lugares iluminarem já não a presença (*não tu*) mas a reiteração da solidão, da perda (*fica só o lembrar-me da tua falta, a tua falta inesquecível*), a permanência daquela ausência.

Por meio dos microcosmos ampliados surge um espelhamento da realidade observada pelas personagens na realidade por elas sentida – já num foro de estado psicológico –, onde as cores se metamorfoseiam e os sons produzem ecos inaudíveis e desproporcionais, sendo que *o eco é ainda mais desarticulado pela repetição da última parte do som original, repetição que o vai deformando, distorcendo, até aos limites do reconhecimento*. (RITA, 2006: 169)<sup>83</sup>. A personagem fragmenta o seu campo de observação sensitiva para a escalonar em micro-imagens ampliadas, sob uma espécie de lupa que se metamorfoseia de cenário empírico em cenário psicológico atemporal:

En deux lignes, l’homme à la loupe exprime une grande loi psychologique. Il nous place à un point sensible de l’objectivité, au moment où il faut accueillir le détail inaperçu et le dominer. La loupe conditionne, dans cette expérience, une entrée dans le monde. L’homme à la loupe n’est pas ici le vieillard qui veut, contre des yeux las de voir, lire encore son journal. L’homme à la loupe prend le Monde comme une nouveauté. (BACHELARD, 2008: 145-146).

Deste modo, o cenário-miniatura, ou microcosmos, amplia-se para uma grandeza que possui todos os ingredientes para a sublimação cósmica. Atentemos ainda:

os caixotes abarrotam de lixo, pela sua boca entreaberta saem sacos de plástico, folhas de jornal, gargalos de garrafas, a perna de uma cadeira, uma fita de gravação, nem os ratos se aproximam destas montureiras batidas pelo vento, destes fósseis que já nasceram fósseis, eternidade rudimentar, só as gaivotas debicam, por aqui e por ali (NUNES, 1999: 26)

O excerto supra transcrito possui uma panóplia de fragmentos que, unidos pelo momento da observação, ganham especial valor sémico. Na verdade, se os sentidos do

---

<sup>83</sup> Apesar de este pequeno ensaio de Annabela Rita ser dedicado a *O Grito*, de Rui Nunes, estes considerandos acerca do som afigura-se-nos aplicativo aos microcosmos sonoros ampliados em *Cães*.

narrador, quando articulados com a sua memória, o levam a metamorfosear os objectos e os cenários em *zooms* supra-reais, certos elementos pertencentes à micronarrativa possuem o poder da polissemia e de uma espécie de *mise-en-abîme* psicológico. O quadro disfórico de descrição enumerativa dos caixotes do lixo e seus habitantes possui nervuras que assumem, ante nós, a explosão polissémica do homem à procura da sua memória: as *folhas de jornal*, uma *fita de gravação nas montureiras batidas pelo vento*, são metáforas que trazem consigo o ónus da memória, pela escrita, pela audição e pelas imagens, articulando-se, pois, com a própria vivência da dor mnemónica da personagem. Estes elementos estão já no lixo, evidenciando a sua presente incapacidade de recordar o passado; o seu estado é, tal como o da personagem<sup>84</sup>, fragmentário, susceptível a essas *batidas de vento* que as impelem para outro qualquer lugar, conferindo um ainda maior anonimato às memórias que guardam. Com efeito, **as personagens de *Cães* buscam incessantemente um antídoto contra o esquecimento**, tal como podemos aferir na transcrição que se segue:

**estou aqui a construir a memória de alguma coisa para amanhã poder dizer:**

- **estive ontem com um amigo,**

- e foi agradável?

- sim, muito,

não sei se gosto deste tipo, sei que sem ele não haveria ontem,

**poder-me-iam perguntar: porque não recordas a tua casa?, como se fosse a mesma coisa, a minha casa repete-se por todos os dias e torna-os idênticos, é a morte da recordação, o sítio onde já não me lembro da tua cara,** (NUNES, 1999: 85-86, sublinhado nosso)

Neste excerto, a personagem debate-se com a construção de algo que, posteriormente, possa ser recordado, e que a retire da letargia de uma memória estanque, que a afunda no esquecimento gradual e irrecuperável: *estou aqui a construir a memória de alguma coisa*. Tenta construir uma memória que a catapulte para uma existência com mais do que um conjunto de lugares que formulam, todos eles sem excepção, a reiteração de uma falta ou de uma desmemória: *poder-me-iam perguntar: porque não recordas a tua casa?, como se fosse a mesma coisa, a minha casa repete-se por todos os dias e torna-os idênticos, é a morte da recordação, o sítio onde já não me lembro da tua cara*. O trágico exercício de criação da pseudo-memória de um ontem erige-se como antípoda do povoamento: a hipótese improvável de uma memória que

---

<sup>84</sup> *quando digo o teu nome recordo-me de mim a chamar-te, e o que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome, então só posso voltar a dizê-lo para que este corpo ainda sinta a vida ínfima da ausência, o mundo é o teu nome que eu digo, a espaços, para não afastar muito essa palavra, para a conseguir recordar, tão pouca coisa* (NUNES, 1999: 35).

faça emergir uma presença (*para amanhã poder dizer: / - estive ontem com um amigo*) funda a insustentável ampliação do seu oposto, na medida em que se repercute naquela que é a realidade quotidiana da personagem, a solidão, ou todos os lugares desse esvaziamento mnemónico.

As personagens Sara e Abel, por seu turno, vêem-se comprimidos numa antítese mnemónica: por um lado, a exacerbada e permanente lembrança do seu corpo, plasmada num dia-a-dia de anomalia, amplia veementemente o efeito desumanizador da memória; por outro, a solidão veiculada pela sua compleição física dilata o vazio mnemónico presente nos outros:

todas as noites penso matar-me, tenho estes comprimidos à mão, **mas não há quem me recorde, quem diga: tinha uma vida horrível e matou-se, e por isso não me mato**, (NUNES, 2003: 113, sublinhado nosso)

Instala-se, por isso, a trágica solidão dos que padecem de uma marginalidade social provocada pela diferença, que os obriga à resistência a uma ontologia sinónima de dor<sup>85</sup>.

Em *A Boca na Cinza*, a maioria dos quadros de cariz disfórico e visceral funciona como diapasão de uma dor substancialmente encerrada no corpo dos dois irmãos; as miniaturas ampliam-se porque perpassadas e perscrutadas por personagens também elas miniatura, que encontram, nos cenários microcósmicos, trágicas simetrias com a sua condição anã. Perante este sortilégio ontológico, tecem profundas introspecções de ampliação de micro-espacos mais perto do chão, do solo ou da terra, uma vez que os seus olhos têm maior dificuldade física em aceder a pontos mais altos:

eu só via as pernas da burra, da carga de estrume caíam salpicos que me envolviam num cheiro fermentado e quente (NUNES, 2003: 20)

sobe a rua, **o passeio está tão perto dos seus olhos**: as pedras irregulares de calcário, com as ervas a nascer nos interstícios, linhas quebradas como fístulas de terra húmida, no muro do jardim coberto de musgo há caracóis agarrados que ela vai esmagando com o punho (...) **ei-la assim, na irregularidade do mundo, ou do que dele vê, lugares que os outros não frequentam**, esconderijos cheios de patas, antenas e quelíceras (NUNES, 2003: 41, sublinhado nosso)

A observação minuciosa e a decifração de lugares-miniatura rente ao chão instituem-se como hiper-representação verosímil do reduzido tamanho dos protagonistas de *A Boca na Cinza*. Sara dá voz a uma dor encerrada num *corpo*

---

<sup>85</sup> Acerca da questão da dor das personagens como veículo de identificação de um sofrimento colectivo, comporemos alguns pontos de análise no Capítulo V do presente estudo.

*atarracado* (71), que se pauta por não ter crescido mais do que até à cintura de um ser humano com uma estatura normal, pelo que a maioria dos cenários que observa se situa entre o baixo-ventre e o chão. Antes do início do diálogo com o pedreiro, o narrador descreve a aparição de Sara à porta da cozinha: *não é mais do que metade de um corpo, ali, na soleira* (32); esta verbalização da tragicidade de Sara precede um jogo entre diálogo e monólogo interior, entre o que é dito e o que é pensado, permanecendo no leitor o eco da crueldade do que pensa o pedreiro enquanto conversa com Sara:

**(olha as minhas pernas, a minha braguilha**, o que ela quer? limpar-me as calças? fazer-me um broche? **e tem o tamanho certo, a cabeça à altura do caralho**, e aquelas mãos a agarrarem-me os tomates, e a língua a sair-lhe da boca)  
- então, o que acha do trabalhinho?  
- não está mal,  
(não estás, não, era agora que o irmão saiu, o vizinha de polichinelo: ó mana estou tão aborrecido, ó mana, vou até ao jardim. Vá, vá, que eu tomo conta dos pedreiros.  
**Uma gaja que anda ao rés-do-chão**) (NUNES, 2003: 32, sublinhado nosso)

Estes motivos situados fisicamente num determinado limite do corpo humano, enformam uma espécie de palimpsesto<sup>86</sup> uma vez que, ao deixarem transparecer os lugares rente ao chão, venéreos e dos dejectos humanos, iluminam amplamente a trágica compleição física de Sara. Os pensamentos do pedreiro conferem ao corpo de Sara uma aura de indignidade, de monstruosidade, de uma incompletude física que limita a sua constituição como ser humano pleno. Já anteriormente, no episódio do jardim, Sara é confrontada com uma observação semelhante à do pedreiro:

passeia no jardim, os homens da câmara limpam o lago, no fundo, há lodo, onde alguns peixes estrebucham, esparrinhando pingos de lama para a roupa das crianças, **Sara olha a braguilha manchada das calças de um dos homens**, as mãos que seguram o cabo da vassoura,  
- **a anã está a atirar-se a ti**,  
- era só o que faltava, (NUNES, 2003: 11, sublinhado nosso)

Este excerto traz, de novo, a lume o olhar de Sara em direcção ao baixo-ventre, pelo que a observação sarcástica por parte dos homens da câmara arrasta-a novamente para a perversão insultuosa da sua condição nanica. Perante o mundo, ela é um ser grotesco, estranho, mutante, com gestos e olhares indignos. Contudo, esta será uma *mimesis* hiperrealista do seu tamanho, uma vez que o nanismo a obriga, tragicamente, a incidir o olhar ao nível físico do sexo, do lugar simultaneamente mais (sexualmente) apelativo e (por ser dali que saem os dejectos) abjecto do ser humano. O discurso

---

<sup>86</sup> Como já anteriormente referido.

narrativo representa, pela voz do narrador, a visão do mundo contraposta àquele corpo anão, que lhe atribui características perversas e malignas; desagua, contudo, no leitor, como representação da tragicidade hiper-verosímil de alguém cujo olhar não ultrapassa em muito os lugares indecorosos do mundo. Sara enceta, por isso, ao invés das personagens de *Cães*, a busca frustrada por **um antídoto contra a memória**, dado que esta lhe traz unicamente a sua dolorosa ontologia:

(**é o que eu quero, abrir-me ao esquecimento e deixar-me morrer nele**, como uma omissão) (NUNES, 2003: 66, sublinhado nosso)

Em *Cães* assistimos à deflagração de múltiplos *flashes* de ampliação de microcosmos por meio de uma observação *ekphrástica* dos espaços físicos e psicológicos que formulam uma sobreposição entre a fealdade observada e a dor vivida. Este percurso à guisa de vaivém ocular (como se de uma objectiva se tratasse, entremeadas de aproximações e ampliações exaustivas e distanciamentos, em velocidades variáveis) institui, também ele, uma espécie de efeito palimpsesto, uma vez que, ao perscrutar micro-espacos e objectos fragmentários até uma desfocagem insuportável, aflora, na realidade, a trágica recordação dos espacos e seres que fizeram parte da vida e da psique das personagens. Tal como os lugares e micro-lugares físicos e psicológicos, também a memória se institui por uma série de cada vez mais pequenos cenários e parcelas imagísticas que, numa desesperada tentativa de serem iluminadas e perduráveis, são dissecadas e ampliadas até quase se perderem numa insustentável desfocagem de sentido.

A observação e a ampliação exaustiva de microcosmos são eixos de causa-consequência de uma dor que se pauta por níveis vários: a solidão, o abandono, a falta, a miséria humana são *leitmotiven* trágicos que trespassam toda a diegese de *Cães* e as suas personagens, e desencadeiam espirais intransponíveis de sintomas causados pela dor e que causam mais dor:

**mas ninguém me toca ou bate, quando desço a calçada as pessoas desviam-se de mim como se eu fosse uma coisa**, se vão a conversar, calam-se, algumas tapam a boca e o nariz com um lenço, fico rodeado desse desvio, bem gostaria de dizer boa-tarde a quem vejo, mas tenho medo de que não me respondam, a princípio imaginei diálogos, encontros, uns olhos que me procurassem, **sem ti voltava-me para o que poderia acontecer, mas tu tinhas-me dado – e ao mundo – uma espessura indecifrável: a da tua ausência**, (NUNES, 1999: 140, sublinhado nosso)

No excerto supra, detectamos a inexorabilidade de uma ontologia habitada por uma falta que se ramificara e que enclausura a personagem numa dor indelével, transformando-se todo o seu cosmos no permanente povoamento da ausência e da falta: *sem ti voltava-me para o que poderia acontecer, mas tu tinhas-me dado – e ao mundo – uma espessura indecifrável: a da tua ausência.*

Os microcosmos ampliados em *Cães* revestem-se de toda uma carga enfática porque, por um lado, apresentam uma *poiesis* estrutural que mimetiza as deambulações psicológico-mnemónicas do ser humano. Já numa leitura mais endógena no texto, encontramos, por outro lado, um conteúdo discursivo que aflora o modo como a vivência dessas memórias é conjugada com o corrosivo passar do tempo, e como esses tempos (passado e presente) se desproporcionam, pelas focagens e desfocagens exaustivas que a personagem opera ante o seu cenário. Numa terceira linha de análise, existe a entidade psicológica terceira, o **leitor**, que é persistentemente arrastado para a sua própria dor, numa espécie de **metalepse psicológica**, já noutra tempo e noutra espaço. E, de novo, outros microcosmos assomam, metamorfoseados no tempo mnemónico do leitor, que ressoam no seu tempo presente – é, de certa forma, o **duplo possível da personagem**, ou o espelhamento das imagens *princeps*.

Em *A Boca na Cinza*, as observações microcósmicas ampliadas representam a instituição hiperrealista do nanismo: as visões do mundo, por parte dos irmãos Sara e Abel distanciam-se das coisas grandes e alojam-se nos lugares pequenos, rente ao chão, nos sítios promíscuos, fecais, viscerais. A propósito, Frias Martins conclui:

(...) o leitor é colocado perante uma complexa teia de *indecisões* ou *possibilidades interpretativas*, em virtude das imagens de abjecção que o autor foi projectando continuamente na narrativa, desenhando em torno desses anões um círculo irremediavelmente grotesco, mas cuja dimensão dramática acaba por nos envolver a todos enquanto seres responsáveis perante a vida, e em particular perante a diferença do outro. (MARTINS, 2009: 48)

Assiste-se, então, à verosimilhança da condição física de Sara e Abel que enforma *topoi* de dor hiperrealistas. Por outro lado, o nanismo dos dois irmãos instaura a permanente reiteração dos lugares da grandeza, do tamanho das coisas, dos espaços, das pessoas que, por hiperbólica antonímia, sublinha a anomalia do seu corpo:

**(o corpo dele era enorme perto do meu, era um corpo aos bocados,**  
eu estava parada à espera que o rapaz me batesse, mas a sua mão levantou-se para se afastar de mim com vergonha,  
fiquei no interior desse vazio a crescer,  
- gostas de porrada,

disse ele,  
olhei-o. **Enorme.**  
**Qualquer corpo foi para mim exorbitante,**  
bocado a bocado não se faz um corpo, mas uma deflagração) (NUNES, 2003: 66)

Este monólogo interior de Sara escancara a exorbitância dos corpos com que se depara, e cuja distância do seu campo visual a impede de ver como totalidade, pelo que afirma: *era um corpo aos bocados*; por ser tão grande não cabia na amplitude do seu olhar, e defraudava a concepção de um corpo uno. A sua observação fragmentária subsidia uma espécie de osmose entre o seu corpo e os corpos que contempla, pois o seu corpo-fragmento a obriga a ver a partir de uma perspectiva microcós mica, em estilhaços. Por isso, embora se soubesse na presença de um corpo *Enorme. Qualquer corpo foi para mim exorbitante*, era incapaz de ver, naquela exorbitância fragmentada, um corpo: *bocado a bocado não se faz um corpo, mas uma deflagração*. No entanto, ao assinalar a sua visão parcelar, está a fazê-lo em relação ao seu próprio corpo, pela incompletude que sente e que deixa perpetrada ao longo de toda a narrativa.

Frias Martins assevera acerca da imagem última com que o leitor se detém ante a dor nas narrativas nunesianas:

Numa paisagem manchada, numa eterna culpa sem remissão, em solidão perante os sofrimentos arquitectados por um mundo maligno, o escritor viaja para a *dor do outro*, desta para o *terror diante de si mesmo* numa espiral tremenda de revelações de estigmas e de mortos que ainda não sabem que o são. Esta *dupla intencionalidade* de orientação para o outro e para si mesmo acaba por registar toda a escrita de Rui Nunes para **uma espécie de mágoa móvel, imprecisa mas que ao mesmo tempo nos fixa para sempre à sua própria lógica de reavaliação das humanas coisas, por mais abjectas que elas possam surgir aos nossos olhos. Uma mágoa que encontra na cegueira – simultaneamente como metáfora e como terrível realidade física – um dos instrumentos mais eficazes para lidar com todos os silêncios e todas as solidões por que existimos no mundo.** (MARTINS, 2009: 41, sublinhado nosso)

Auscultados os cenários e as personagens – máscaras de representação da dor – o leitor é impelido a equacionar a dor mediante essa *espécie de mágoa móvel* que instaura a propagação do sofrimento, inicialmente centrado num indivíduo, e que se dilata até ao leitor e aos vários tipos de fragmento como representação que veicula a identificação de um ou vários tipos de dor, ou as várias dores que configuram a própria existência humana, aspecto pelo qual discorreremos no Capítulo V.

Tanto em *Cães* como em *A Boca na Cinza*, as imagens das personagens presentes são quase sempre fragmentárias, estilhaçadas. Como afirmamos acima,

mimetizam, em *Cães*, a simbiose entre memória, discurso, e todos os sintomas da falta – **numa busca incessante de fragmentos de memória** –, uma vez que o tempo vai retirando parcelas às imagens psicológicas das personagens, as quais formulam verbalizações estilhaçadas. Em *A Boca na Cinza*, os dois irmãos (em especial Sara que expressa muito mais directa e recorrentemente o seu *pathos*, ao invés do seu irmão, mais introspectivo na sua intimidade) reiteram a dor que não os abandona – **numa frustrada procura de esquecimento** –, pois é a da sua própria configuração física, que neles reside numa espécie de relação parasitária, e dentro da qual têm de habitar, encerrados num espartilhamento ontológico, sem que qualquer cura ou dinheiro<sup>87</sup> possa metamorfosear. É mediante este cosmos que as narrativas se desenrolam: uma sucessão estonteante de pedaços, fiapos, resíduos quer das personagens, quer de tudo o que à sua volta circula ou habita, desde o tempo aos múltiplos espaços (ambos físicos e/ou psicológicos), que fazem erigir as personagens como entidades povoadas de **múltiplos lugares de dor**.

---

<sup>87</sup> *só temos dinheiro, mas ele não nos faz crescer, nem põe o servente de pedreiro a amá-la* (NUNES, 2003: 108).



#### **IV. Deus e a (in)sustentável ausência**



(...) tudo na minha vida trabalhou para me tornar no olho registador que se devora até ficar uma fina película transparente, é assim **Deus**, não se ria, porque **deus** foi um homem que se transformou num olho, um enorme olho que nada suporta, que não é suportado por nada<sup>88</sup>,  
(NUNES, 1999: 147)

O *corpus* nunesiano em estudo guia-nos por percursos de constantes nomeações antitéticas que paroxisticamente se conjugam: focagem/desfocagem, ampliação/afastamento, visibilidade/invisibilidade. Este uso do paradoxo transponível e reversível instaura um complexo emaranhado de imagens cuja complexidade de sentido(s) urge analisar, na medida em que alimenta vários níveis de *pathos* nas personagens. Os elementos **Deus**, o **homem** e o **nome** fundam uma intrínseca trilogia, pois veiculam, firmam e amplificam a dor pelo distanciamento entre o imanente e o transcendente, numa escatologia que a nomeação, a par com o tempo, impregna de *pathos*. Assim, cumpre-nos, ao longo deste capítulo, explorar a dolorosa relação entre estes elementos e o modo como se instauram nos processos de representação quer no domínio físico quer no domínio psicológico.

A encerrar a trilogia supra referida, um longo excerto d' *A Boca na Cinza* surge já quase no final do livro, pela boca de Sara:

mano, mano, esta cidade está podre, bolhas estoiram na água estagnada dos lagos, têm o som de bolhas de saliva a rebentar na boca entreaberta, estou farta de tudo isto, de uma vida que não deixo acabar, que sempre recomeço com a teimosia dos descrentes, **embora às vezes reze, não a Deus, mas às palavras que me hão-de salvar**, digo: “que se recolha em silêncio quando o senhor o põe à prova; que ponha a sua boca na cinza, talvez encontre esperança, que apresente a face a quem o fere, e suporte as afrontas,” e **fico em paz como se Deus existisse, ali, à minha frente, o som das minhas palavras é Deus a crescer**, poderia dizer ao rapaz: amo-te, e de repente ele ficaria o meu amor, parado, a ouvir-me, com um gesto ainda recolhido na mão, mas que eu adivinharia, (NUNES, 2003: 129, sublinhado nosso)

Quando esta personagem afirma: *embora às vezes reze, não a Deus, mas às palavras que me hão-de salvar*, está, na realidade, a acentuar a **ausência de Deus**, uma vez que as palavras que usa são as máscaras que fingem a sua presença: *e fico em paz como se Deus existisse, ali, à minha frente, o som das minhas palavras é Deus a crescer*. Deus, ao longo das narrativas do *corpus* nunesiano oscila entre a presença e a não-presença, não por ser crido como uma entidade não observável empiricamente, mas

---

<sup>88</sup> Ao longo do *corpus* nunesiano encontramos, inúmeras vezes, a palavra **Deus** ora grafada com inicial minúscula, ora com inicial maiúscula (**deus**). Após uma extensa análise às aparições dos vocábulos, interpretamo-los como sendo *deus* uma alusão ao deus-imanente, ao **deus-homem**, e *Deus* como a nomeação de uma entidade transcendente, o **Deus-dogma**. Conforme exploraremos ao longo deste capítulo, notaremos que este binómio *Deus-deus* se entrecruza e se enforma em constantes oxímoros. O sublinhado é nosso.

porque não se consubstancia na onnipresença com que a fé o reitera peremptoriamente. Deus afigura-se, ante as personagens que sofrem, como antípoda do transcendente lenitivo da dor, uma divindade que cilindra os seus filhos no abandono e na solidão da dor. Perante esta complexa e trágica relação entre Deus e o homem, Frias Martins assevera:

É também este o universo de tematização da experiência humana por que, não raras vezes, os romances de Rui Nunes interpelam Deus pela cegueira das palavras, pelas agulhas da morte, pela dor da memória, pelo silêncio do medo, pelo rosto desfigurado por vozes do destino. **Deus surge obsessivamente nas obras deste autor como o lugar mais persistente do excesso e da carência, ou como o nome de um mundo estilhaçado e sem história para além daquela que sobrevive em vozes para sempre perdidas.** (MARTINS, 2009: 44, sublinhado nosso)

A cegueira das palavras ganha forma e amplia-se por causa do abandono de Deus ante a sua criação; **as palavras acendem, na verdade, o insuportável clarão da ausência**, a cegueira do homem perante um Deus invisível porque longínquo, ficando a hiper-consciência desse enorme hiato entre o imanente e o transcendente.

Perante a inoperância da omni-ausência de Deus, as palavras assumem o seu lugar divino e representam, elas próprias, a redenção, na medida em que são elas a presença consumada, e não Deus – por isso reza: *não a Deus, mas às palavras que me hão-de salvar*. Leiamos, ainda, o seguinte exemplo:

Deus é o tempo necessário para dizer o mundo, nada mais, **cada palavra dita me aproxima um pouco de Deus, é um degrau da escada de Jacob**, (NUNES, 1999: 118, sublinhado nosso)

Deus é, na verdade, uma das grandes nomeações da dor que perpassa o *corpus* nunesiano e que se instala na vida das personagens como *nome* para esbater o esquecimento de Deus-entidade. Deste modo, o nome de Deus é arrebatado para um *hic et hoc* imanente e e as personagens aproximam-se da sua transcendência, invertendo a posição de Deus para uma condição mais horizontal, mais humana, tal como acontecera no Novo Testamento, com a vinda de Jesus Cristo ao mundo. Esta transmutação cósmica instaura-se por meio de uma meta-aproximação do homem a Deus, uma vez que se enforma a partir do jogo de nomes com que surge ao longo da narrativa. Vejamos o seguinte excerto:

[Jacob] Teve um sonho: viu uma escada apoiada na terra, cuja extremidade tocava o céu, e ao longo desta escada subiam e desciam anjos de Deus. Por cima dela estava o Senhor que lhe disse: “Eu sou o Senhor, o Deus de Abrão, teu pai, e o Deus de Isaac. Esta terra, na qual te deitaste, dar-ta-ei assim como à tua posteridade. (...)”

Estou contigo e proteger-te-ei para onde quer que vás, e reconduzir-te-ei a esta terra, pois não te abandonarei antes de fazer o que te prometi” (GENESIS, 28: 12-15)

Quando a personagem de *Cães* afirma: *cada palavra dita me aproxima um pouco de Deus, é um degrau da escada de Jacob*, somos impelidos a evocar o Génesis, sobretudo o episódio da visão de Jacob: *viu uma escada apoiada na terra, cuja extremidade tocava o céu, e ao longo desta escada subiam e desciam anjos de Deus. A ligação onírica entre o céu e a terra abriu as portas para a aproximação física e verosímil do homem com Deus: durante aquele sonho, Jacob esteve perante a presença e a voz de Deus, que o amparara naquela terra que o acolheria a ele e às gerações vindouras.*

Esta presença verosímil (para Jacob e o dogma instituído) do divino na Bíblia, contrapõe-se à presença inverosímil de Deus junto das personagens do *corpus* em análise, as quais se insurgem contra uma omnipresença paradoxal que não conforta, mas que surge mediante as palavras com que a ausência de Deus se ilumina em oxímoro: nega-se em presença para se afirmar pela(s) nomeação(ões) e, ao afirmar-se por meio de nomes inoperantes que fundam um fosso entre Deus e o homem, estes nomes negam o Criador tal como ele é entendido na visão de Jacob. Deste modo, instituem-se as seguintes premissas: se cada palavra *é um degrau da escada de Jacob*, propicia a aproximação entre o homem e a transcendência; se as palavras escancaram, por essa aproximação, o intervalo do abandono de Deus; então nota-se e afirma-se amplamente a ironia com que esta aproximação é verbalizada, pela amargura de uma *escada de Jacob* antípoda à *Escada de Jacob* bíblica.

O diálogo entre Deus e o homem é, na realidade, um diálogo unilateral, pois não existe, da parte da divindade, qualquer voz com que possa responder de forma plausível aos enunciados do homem. Em *Cães* e *A Boca na Cinza* Deus surge mudo e inconsistente nas respostas que lhe poderiam ser atribuídas como conjecturas de salvação; no entanto, o próprio nome de Deus pode ser interpretado como a única consistência de um Deus-entidade:

a voz de Deus é um campo que na sua progressão continuamente te afasta, tu olhas para trás e vês o campo em movimento, empurrando-te para um lugar que lhe pertencerá, **tu e a voz de Deus nunca coincidirão, porque és de uma terra que não encontrou nome, terra simples onde não soou a palavra definitiva**, (NUNES, 1999: 118, sublinhado nosso)

A afirmação aqui presente coloca em evidência o intervalo entre um *tu* imanente e Deus: *tu e a voz de Deus nunca coincidirão*. A partir dela pode surgir a interpretação

da consciência do fosso entre Deus e o homem; contudo, se atentarmos nas palavras ditas, notamos haver uma demarcação de tempo que é o factor que verdadeiramente separa o imanente do transcendente: *Deus é um campo que na sua progressão continuamente te afasta*, logo Deus prossegue o seu caminho eterno, sem fim, *enquanto tu olhas para trás e vês o campo em movimento*; esta visão onírica de um Deus que caminha e que vai instalando cada um dos seres num canto finito do *Seu* cosmos (*empurrando-te para um lugar que lhe pertencerá*), desemboca numa descrição da inexpugnável caducidade da vida humana, uma vez que os nomes que a configuram são os nomes da finitude, enquanto Deus possui o nome definitivo. Esta não deixa de ser uma ironia pois marca a dolorosa consciência de **um Deus cuja voz é a do seu próprio nome**, e cuja salvação pode não ultrapassar a mera nomeação de sintomas de dor. Por outro lado, a *palavra definitiva* que não soou na *terra simples* daquele *tu* ausente, pode ser a sua redenção enquanto memória visível e mutável, pois se não é definitiva, logo não é dogmática, e será a única terra da qual poderão florescer *flashes* de memória.

No “diálogo”<sup>89</sup> **vazio entre Deus e o homem** vêm apenas a lume, como *feedback* do receptor (Deus), nomes desconexos, ou as nomeações possíveis para uma divindade em silêncio. No fundo, **todos os nomes são os da ausência de Deus**, sobretudo porque tornam presente a inexorável dor do abandono. Para Sara d’ *A Boca na Cinza*, tudo se torna exaurível, e Deus está no centro do cosmos como eixo de esquecimento da sua Criação, num silêncio que a condena e ostraciza:

não acredito em deus, nem na eternidade, mas no vazio futuro que nos comerá a todos, ninguém me diz amo-te e, quando mo dizem, é um amo-te comprado, e mesmo assim não me dizem amo-te a olhar-me nos olhos, dizem-nos de olhos desviados dos meus, não compro o olhar que diz amo-te, só compro a palavra, estou aqui: animal que levam para o matadouro (NUNES, 2003: 77)

Os nomes de Deus tornaram-se ocos como as palavras compradas, desagregando-se por completo dos seus princípios e do intervalo que os/as liga ao referente. Quando Sara afirma: *e mesmo assim não me dizem amo-te a olhar-me nos olhos, dizem-nos de olhos desviados dos meus, não compro o olhar que diz amo-te, só compro a palavra*, está, na verdade, a referir-se, por metonímia, a toda a Criação: se ela compra a palavra, mas se nem pode comprar o olhar que a acompanha, então nem o olhar como nome pode ser acolhido; com efeito, sendo Deus a entidade omnipresente e onisciente cujo olho tudo observa e acalenta, e uma vez que se nota uma

---

<sup>89</sup> O diálogo entre Deus e o homem é muito mais um monólogo por parte deste.

incompatibilidade entre a palavra e o olhar, então nem os nomes do olhar de Deus podem servir de consolo. Esta condição faz abrir dolorosas chagas nas personagens que vêem as palavras, quando visíveis, desfazerem-se como compostos aparentemente erectos, mas cuja cinza logo se deixa esvoaçar pela mais ténue brisa. As narrativas nunesianas povoam-se avidamente deste esvaziamento do transcendente, a tal ponto que, segundo Frias Martins, *Deus se dá várias vezes a pensar pelos próprios lugares de encenação da sua inversão moral, isto é, não só pela forma extrema do humano que é o objecto, mas também por uma espécie de desesperada deformação da própria natureza.* (MARTINS, 2009: 45).

Em *Cães*, a mulher doente, cheia de dores e marcas de degradação causadas pela enfermidade, sofre pela dor que nunca a abandona, mas também pela forma como a vida a vai deformando e estilhaçando em direcção à desumanização:

- o cabelo está a cair-me às madeixas, estou quase careca olho-me ao espelho de manhã e só vejo estas repas ralas a ásperas como linha, nascem-me manchas na cara, são tantas que já não as consigo disfarçar, e também não vale a pena, porque não saio, e quem me visita já sabe como estou, um monstro, estou um monstro, tão magra que as saias me escorregam pelas ancas e os pés me bóiam nos sapatos (NUNES, 1999: 39)

Esta auto-descrição veementemente disfórica amplia a condição presente da sua vida: um monstruoso negativo que, fragmento a fragmento, lhe vai arrancando peças, como se de uma espécie de puzzle se tratasse, violentando-a como um corpo pleno e metamorfoseando-a numa espécie de cenário mutante. Os seus dias são os da lenta aproximação da morte, mas sem que esta, inexoravelmente, se concretize. A iterativa auto-*anagnorisis* com que se vê ao espelho todas as manhãs, cada vez mais irreconhecível, crava-a mais ainda de dor, tal como acontece com Sara d' *A Boca na Cinza*:

a dor é o abrir dos olhos para as paredes vazias do quarto (...) e **assim começo o dia, com o vagar dos sonâmbulos e dos lázaros**, (NUNES, 2003: 9, sublinhado nosso)

Embora o *pathos* de ambas seja diferente – a primeira está doente, e a segunda sofre pelo seu nanismo –, em ambos os casos existe uma irreversibilidade que torna a monstruosidade da sua compleição física indelével. Sara, ao afirmar que começa o dia *com o vagar dos sonâmbulos e dos lázaros* está, na verdade, a asseverar que deambula pelos caminhos sinuosos da morte. Ao nomear *lázaro*, está a aludir ao episódio bíblico no qual Jesus Cristo levou a cabo um dos seus mais impressionantes milagres: a

ressurreição de Lázaro<sup>90</sup>. Ao referir-se a Lázaro, Sara estabelece um quiasmo entre a sua vida e a morte de Lázaro: ela inicia os seus dias com o vagar de Lázaro, pelo que se estabelece o paralelismo cruzado entre a *sua vida* e a *morte de Lázaro*, entendendo-se, então, que, na verdade, a sua vida mais não é do que uma morte, e que a morte de Lázaro é, no fundo, a verdadeira vida (pois representou uma passagem para a vida). A estes considerandos junta-se o significado da palavra Lázaro<sup>91</sup> – *Deus ajudou* – que se opõe claramente ao Deus presente em *Cães* e *A Boca na Cinza*. As duas mulheres vivem uma *vida-morte*, francamente antagónica à *morte-vida* de Lázaro, sem que Deus surja para as salvar:

- tens medo, Deus não acaba com o teu medo,  
- seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu,  
- **Deus só é consolação quando não se está doente, pensas em Deus e dizes: Deus protege-me, mas agora cheia de dores sentes que não há Deus, só há as tuas palavras onde ele não aparece,** (NUNES, 1999: 39, sublinhado nosso)

Numa mesma linha de dor e de abandono divinos, Job<sup>92</sup> padece física e psicologicamente numa vida com semblante de morte, pois encontra-se já irreconhecível comparativamente ao que era anteriormente, antes dos golpes com que Deus o desferira cruelmente:

a minha carne cobre-se de podridão e imundície  
a minha pele está gretada e supura.  
Os meus dias passam mais depressa do que a lançadeira,  
e desvanecem-se sem deixar esperança.  
Lembra-te que a minha vida é um sopro,  
e que os meus olhos não voltarão a ver felicidade.  
Os olhos do que me via não mais me verão,  
os teus olhos procurar-me-ão e já não existirei.  
(JOB, 7, 5-8)

No Livro de Job, Deus começa a ser encarado numa perspectiva mais humana; para Job, o seu Deus infalível torna-se merecedor de questões que restringem o dogma da transcendência: *Pelo menos desde o Livro de Job que Deus tem estado sob julgamento, e, se os autores desse texto insistissem em qualquer ponto com clareza, seria para dizer que Ele o merecia* (NEIMAN, 2005:33). Na verdade, este Deus revela-se, perante Job, como um Deus que também pode errar, um Deus com intervalos de falibilidade. A este propósito George Steiner afirma:

---

<sup>90</sup> Cf. SÃO JOÃO, 12: 1-43.

<sup>91</sup> *Lázaro* provém do hebraico *Eleazar*, que significa *Deus ajudou*.

<sup>92</sup> Cf. JOB, 1-42.

Para Job, o Edomita, Deus não era glorioso e misericordioso, mas também – e isso importava-lhe muito mais –, **racional, susceptível de ser questionado e compreendido. E eis que Job, no meio dos seus sofrimentos absurdos, exige conhecer o fim da criação, a intenção do construtor.** (STEINER, 2002: 56-57, sublinhado nosso)

De facto, Job, invadido pela dor e inconformado com o erro de Deus, discorre por devaneios ontológicos que, mais do que questionarem directamente a Justiça divina, enveredam por uma espécie de oxímoro quiástico: na realidade, ao colocar em causa a sua própria existência<sup>93</sup>, Job faz estremecer a Criação, e, desta forma, todo o cosmos, dado que, ao negar o dogma da perfeição da vida humana, levanta a hipótese assertiva do erro divino. Esta translação do sentido das palavras de Job da sua ontologia para a ontologia de Deus faz balançar o Verbo e aproxima o homem da sua consciência ontológica. E será esta consciencialização a razão pela qual se amplia a sua dor anímica, pois a observância de Deus torna-se, para Job, longínqua e apenas acessível por meio do advento da sua escatologia. Contudo, ao deixar de aceitar o dogma da perfeição divina, Job – tal como todo o homem – aproxima-se de Deus, uma vez que transpõe a barreira do anteriormente inquestionável e dogmático, para começar a tentar compreendê-lo, interrogando-o e racionalizando-o:

Porque na muita sabedoria há muita tristeza, e **o que aumenta a sua ciência, aumenta a sua dor.** (ECLESIASTES, 1: 18, sublinhado nosso)

O Eclesiastes dá conta da consciencialização da aproximação intrínseca entre a **razão** e a **dor**: quanto mais consciente for o homem, mais noção terá da sua dor; assim, quanto mais intenso for o exercício racional da fenomenologia da dor, mais o homem se aproxima do Criador: Job fizera-o, e o seu sofrimento ampliara-se e escancarara-se sobremaneira, mas foi esta extrema racionalidade que propiciou uma contiguidade com a divindade. Susan Neiman dá conta da inoperância de Deus como silêncio que instaura uma cisão entre o homem e a compreensão do mundo:

---

<sup>93</sup> *Pereça o dia em que nasci / e a noite em que foi dito: Foi concebido um varão! / Converta-se esse dia em trevas!*

(...)

*Porque não morri no seio de minha mãe / ou não pereci ao sair das suas entranhas?*

(...)

*Por que razão foi concedida a luz ao infeliz, / e a vida àquele cuja alma está desconsolada, / os quais esperam a morte sem que ela venha / e a procuram com mais ardor do que um tesouro, / que saltariam de júbilo / e se encheriam de alegria se encontrassem o sepulcro? / Ao homem que não sabe por onde ir, / e a quem Deus cerca de todos os lados? (JOB, 3, 3-23).*

Mesmo os crentes deixaram de fazer tentativas sistemáticas de revelar os objectivos de Deus ao permitir o sofrimento individual. No entanto, continuaram abertas três vias distintas para a teodiceia em sentido lato. Nenhuma delas tem a forma de uma teodiceia tradicional, pois **todas negam que os desígnios de Deus sejam relevantes – no caso de existirem – para as nossas tentativas de compreender o mundo.** (NEIMAN, 2005: 287, sublinhado nosso)

A autora infere que, perante o sofrimento, o dogma esmorece e dá lugar a uma hiper-consciencialização do paradoxo dos desígnios divinos. O pensamento moderno<sup>94</sup> tem como um dos seus grandes motivos de debate a questão da consciência do homem face a um Deus ausente, e face a um mal presente na história da humanidade<sup>95</sup> que o atulha de um vazio que contradiz severamente as doutrinas dogmáticas. Ao tomar consciência da sua própria existência e dos erros de Deus nela implantados, o homem coloca-se no lugar de Deus, e observa-se a si e ao transcendente numa espécie de entidade *ex machina*:

(há um gesto que se repete e vai construindo Deus:  
disse:  
há um gesto que faço e me anula,  
e esse gesto é Deus,  
há um Deus que nasce de um gesto  
como a farinha do rodar da mó  
para me matar)  
(...)  
(se parar, Deus desaparecerá. Matéria tão subtil, tão frágil, tão imprevisível))  
(NUNES, 2003: 94)

Pela leitura deste fragmento se depreende que há uma percepção, por parte de quem fala, de que a presença de Deus se manifesta através dos gestos, logo, que é uma presença com uma dimensão humanizada. É a única forma que Deus tem de manifestar a sua omnipresença. Estas frases são murmúrios que Sara vai tecendo como quem reza, mas ela não está a falar com Deus; ela está, na verdade, a falar para que Deus apareça, e para que ela se lembre de que ele está presente nos gestos que (ela) opera. Ora, sendo ela prisioneira de um corpo que a agrilhoa e deforma *ad aeternum*, e sendo os seus gestos um modo de manifestação divina, a conclusão é a de que **Deus é uma presença que plasma a vivência permanente da dor**, na medida em que se erige como nome de gestos de dor. Deus é, pois, iluminado pela constante malignidade do seu erro. Por isso,

---

<sup>94</sup> A expressão *pensamento moderno* aqui utilizada decorre precisamente do título do livro de Susan Neiman: *O mal no pensamento moderno – uma história alternativa da filosofia*.

<sup>95</sup> Como Auschwitz, um dos grandes exemplos utilizados pela filósofa ao longo da obra, e que Rui Nunes também contempla, com considerável veemência ao em muitos dos seus livros, em especial n.º *O choro é um lugar incerto* (2005:40), do qual transcrevemos o seguinte exemplo: *rodeia-nos uma cidade em decomposição, um brilho tracejado em eco. O texto voa na paisagem do lixo. O vento é a luz de Deus na destruição* (sublinhado do autor).

assinala: *há um gesto que faço e me anula, / e esse gesto é Deus*, e ainda: *há um Deus que nasce de um gesto / como a farinha do rodar da mó / para me matar*. Leia-se ainda, em *Cães*:

- tu és barro,
- o quê?
- **tu és barro acabado de trabalhar, tens ainda na cara os gestos que te moldaram, não foram gestos muito pacientes**, (NUNES, 1999:114, sublinhado nosso)

Mais uma vez, a presença de Deus institui-se por meio de gestos que enformam traços da sua obra<sup>96</sup>: *tu és barro acabado de trabalhar, tens ainda na cara os gestos que te moldaram*. A imperfeição inscrita no rosto daquele homem representa a imperfeição de Deus: *não foram gestos muito pacientes*. Deus metamorfoseia-se, pois, em entidade racional, questionável, que erra, e a prova do engano de Deus é a sua Criação: **ao longo de *Cães* e *A Boca na Cinza*, Deus incarna-se por meio do erro**, e aproxima-se do homem como oxímoro.

Deus não é, de modo algum, uma entidade negada no *corpus* nunesiano. Pelo contrário, desencadeia – tal como acontecera com Job – a reconfiguração do dogma divino, para se estabelecer como certeza imanente: em cada traço de erro e *pathos* humanos, há uma presença, pela negação, de Deus. O transcendente só desaparece do imanente se o homem não a materializar: (*se parar, Deus desaparecerá. Matéria tão subtil, tão frágil, tão imprevisível*). Esta definição de Deus como *matéria subtil, frágil e imprevisível* delinea, contudo, o poder que detém, pois estabelece uma contiguidade extrema, quase indetectável, entre o finito e o infinito, e instaura, de certo modo, o medo perante o desconhecido, o imprevisível, o inesperado. É, de facto, assim, que o homem olha, não para Deus-entidade, mas para um Deus-morte e que Sara designa como *matéria*: a morte é a sua própria vida, todos os dias, tal como o seu medo é a sua vida, o seu constante *pathos*.

O medo surge, também, em *Cães*, por meio de manifestações várias, e em momentos diversos. No excerto infra assistimos ao estabelecimento de um jogo de negação e afirmação do medo através de um paralelismo intertextual com uma passagem bíblica:

- estás com medo?

---

<sup>96</sup> Note-se que, segundo o Génesis, Deus criou o homem a partir de barro amassado, concedendo-lhe, depois, o sopro que lhe deu vida. (cf. GENESIS, 1).

- **o medo morreu ao fim de dois dias de medo.**
- **mas ressuscitou no dia seguinte.** (NUNES, 1999: 58, sublinhado nosso)

Esta complexa intertextualidade funda um estranho movimento de aproximação ao mito da ressurreição judaico-cristão. Segundo a Bíblia, Jesus Cristo, filho de Deus, teria de morrer para redimir os erros da humanidade. Após uma dolorosa subida até ao Calvário, onde seria crucificado, morre, na Sexta-Feira Santa. Na Quinta-Feira Santa, véspera da sua morte, celebrara, com dozes Apóstolos, a Última Ceia, após a qual se retirara para o Monte das Oliveiras para orar, onde sofreu a tentação de contrariar a dor da morte, invadido pelo medo. Ora, estes são os seus *dois dias de medo*, imediatamente antes do Sábado para Domingo de Páscoa, altura em que ressuscitou. No excerto de *Cães*, quem morre e ressuscita não é a salvação, mas sim o *medo*. Ao afirmar que *o medo morreu ao fim de dois dias de medo*, a personagem está, na verdade, a estabelecer uma osmose entre Deus (pela figura de Jesus Cristo) e o homem, sendo que o que veio ao mundo para permanecer junto da humanidade foi, no seu entender, o medo, vivido também por um Deus feito homem e que, mesmo na sua gloriosa ressurreição, deixou um medo como oxímoro: a negação da salvação como redenção de uma vida cheia de dor, ou seja, a vida tal como a conhecemos, e que foi inaugurada por Adão e Eva. Em conclusão, infere que o homem sem medo é inconcebível, irracional – como nem Deus feito homem o fora.

Porque o medo não purga, mas, pelo contrário, desencadeia um alargamento de sofrimento, Frias Martins assevera:

**Encenando Deus por oxímoros impossíveis**, nomeando-o por conteúdos indiferentes, projectando continuamente o nome de Deus em registos narrativos feitos de estilhaços de uma ausência sem esquecimento, Rui Nunes coloca Deus nos escombros da purificação. (MARTINS, 2009: 44, sublinhado nosso)

**O *pathos* de Cristo torna-se, com efeito, paralelo ao *pathos* do homem, que é toda a sua vida, ou o percurso do medo redentor – por isso, para a personagem, a dor é a emersão do medo trágico, porque se trata de um medo que corresponde à própria vida, mas cuja tragicidade é a de toda a humanidade** (justificado pelo tom aforístico: - *o medo morreu ao fim de dois dias de medo.* / - *mas ressuscitou no dia seguinte.*).

Tendo em conta a presença inequívoca e inesgotável de Deus/deus na configuração da dor, do medo e da falibilidade humana, e considerando ainda a análise de elementos de intertextualidade bíblica, leiamos o seguinte fragmento, um dos

*Extractos do Diário de Abel*, paratextos com colorações líricas e, muitas vezes, com conotações proféticas e/ou aforísticas:

**(eis o corpo expulso**  
do seu grito, **eis a dor**  
que interrompe  
a eternidade  
do deus monossilábico) (NUNES, 2003: 74, sublinhado nosso)

Ao desencadear uma intertextualidade com o Novo Testamento (episódio da Quinta-feira Santa), estabelece-se de imediato a ponte com o *pathos* de Cristo, na véspera da sua morte anunciada. *Eis o corpo*<sup>97</sup>, proferido por Cristo, abre as portas para uma dor simultaneamente imanente e transcendente e faz assomar uma escatologia da dor comum, que torna Deus e o homem semelhantes. O paralelismo estabelecido por *eis a dor* (presente no excerto supra), configura a osmose de *corpo* e *dor* como gémeos, encerrando ambos o mesmo ónus: a dor do corpo foi a dor que Deus teve de sentir, tornado homem, para purgar todo o pecado; assim, esta dor monossilábica, tal como um *deus monossilábico*, *interrompe a eternidade*, e afigura-se como o único meio de o homem chegar à transcendência, tal como foi o único veículo que Deus encontrou para que o seu filho vivesse como homem. Esta interpretação quiástica configura um momento de encontro entre Deus e o homem, num percurso transversal, e que se cifra na fraqueza do primeiro (durante a vida) e na exaltação do segundo (após a morte). Deste modo, indicia já a falibilidade divina, facto iterativa e recorrentemente assinalado por meio do próprio nome: na afirmação *deus monossilábico*, o adjectivo faz alusão à palavra *deus*, na sua compleição silábica diminuta (trata-se de um monossilabo). Contudo, o que pretende, na realidade, atingir, é a entidade *deus*, nas suas incompletude e falibilidade, por meio da sinalização da própria compleição do nome, monossilábica, minúscula e singular<sup>98</sup>, a qual acentua a impotência do transcendente. Se atentarmos, ainda, na composição nasal ("m" e "n") das palavras *humano* e *monossilábico*, encontramos uma correspondência entre aquela e a primeira parte desta. Neste ponto do paralelo estabelecido, é quase como se aquele *deus* alcançasse um estado menor, pois encontra-se, além de *mono*, ao nível do humano; por sua vez, o adjectivo *monossilábico* é interrompido por uma sílaba sibilante acentuada ("ssi") o que pode ser, eventualmente, interpretado como uma representação do cicizar da serpente, remetendo-nos para o erro

---

<sup>97</sup> Cf. episódio da Última Ceia, no *Novo Testamento*.

<sup>98</sup> Quando utilizamos o adjectivo *singular*, pretendemos não enveredar pela interpretação de um deus ímpar, mas para um deus como a negação dos três *omni*: ciente, presente e potente.

do homem no Éden. Deste modo se estabelece, também, a falibilidade de *deus* que, tal como o homem, também erra.

Consideremos, ainda, este excerto de *Cães*:

**sem a dor eu seria um lugar desconhecido, por isso a prolongo, para sobreviver**, para ter mais dor, até me transformar num grito tamanho de que se possa dizer: **eis o seu corpo**, (NUNES, 1999: 140, sublinhado nosso)

Esta transcrição permite-nos estabelecer, de imediato, uma correlação com o exemplo anteriormente analisado, porquanto mais uma vez a expressão *eis o seu corpo* veicula uma interpretação intertextual com o episódio bíblico da quinta-feira santa. Se bem que a personagem afirme que *sem a dor eu seria um lugar desconhecido, por isso a prolongo, para sobreviver*, o facto é que está, na realidade, a lutar contra o esquecimento, contra uma morte finita que não deixe na memória de alguém a lembrança da sua existência. Ao prolongar a sua dor, a personagem intensifica-a e, ao fazê-lo, imortaliza-a, sendo que, ao fazê-lo, tornando, de alguma forma, memorável a sua própria existência. É precisamente neste parâmetro que se fixa a exegese correlacional bíblica: quando Cristo se ofereceu, na quinta-feira santa, como corpo morto, nascituro para uma posteridade infinita, apresentou-se da forma até hoje imortalizada nas reproduções eucarísticas desse dia por meio da expressão *ipis verbis: Eis o seu corpo*. Ora, a personagem anseia por uma breve imortalização, uma acentuação da dor para infligir nos que o rodeiam a inolvidável memória do seu *pathos* (tal como acontecera com Cristo) e, assim, não morrer para o esquecimento, tornando a sua dor (ao contrário da paixão de Cristo) uma dor vã. Por isso, onera o afã de, pela dor, ser imortalizado, para que, em vida, possa formular uma memória<sup>99</sup>: *até me transformar num grito tamanho de que se possa dizer: eis o seu corpo*.

Em *Cães*, bastas vezes Deus se afigura, ante as personagens, como uma entidade ausente, que não promove um fim ou um lenitivo para a dor, mas que a sublinha com a solidão que inflige nos seus súbditos. Vejamos:

O que Deus ama é sempre esquecido: digo: sou a parte omitida do seu amor.  
**Esta é uma guerra com a ausência de Deus** (NUNES, 1999: 128, sublinhado nosso)

Se atentarmos nas premissas acima transcritas, notamos que existem duas afirmações peremptórias: numa primeira instância temos aquilo que a personagem

---

<sup>99</sup> Sobre a questão da imortalização e da formulação de personagens heróis e/ou anti-heróis, focaremos alguns aspectos no capítulo V do presente estudo.

considera ser uma verdade universal, em tom aforístico – *O que Deus ama é sempre esquecido*; na segunda parte, podemos aferir um afunilamento até à constituição de uma verdade particular – *digo: sou a parte omitida do seu amor*. Ora, se Deus esquece sempre aquele que ama e se *sou a parte omitida do seu amor*, logo concluímos que Deus não ama o sujeito enunciador destas premissas e que, portanto, Deus nunca o esquece. Esta é a verdade que o flagela constantemente: se Deus, entidade falível, o esquecesse, talvez a dor não fosse tão reiterada e indelevelmente infligida; se fosse uma parte esquecida, não viveria constantemente o/no erro de Deus.

De acordo com os relatos bíblicos, em especial os do Novo Testamento, Deus concebeu a vinda de seu filho incarnado à Terra, a fim de, pela sua própria Paixão, remir os pecados do homem. O percurso de Cristo junto dos Homens deverá ser retido, segundo o pensamento judaico-cristão, como o próprio percurso humano, durante a sua passagem por este mundo. Ao longo do *corpus* nunesiano, encontramos inúmeras passagens que se nos afiguram como percursos patológicos a partir dos quais podemos estabelecer uma relação analógica e intertextual com o de Cristo, numa cadência de via-sacra. Leiamos os exemplos infra:

Tudo na minha vida trabalhou para me tornar no olho registador que se devora até ficar uma fina película transparente, **assim é Deus, não se ria, porque deus foi um homem que se transformou num olho**, um enorme olho que nada suporta, que não é suportado por nada. (NUNES, 1999: 128, sublinhado nosso)

(...) **tudo morre nesse olhar que varre Deus e tem a morte no seu extremo como uma agulha**, (NUNES, 2003: 41, sublinhado nosso)

Em ambas as transcrições notamos que o binómio indissociável vida/morte se encontra muito próximo da alusão a Deus. De facto, o olho de Deus é uma lente que observa a passagem que é o período da vida. Ora, esse **deus** tornado olho pode ser interpretado como o **deus** tornado homem para que **Deus ex machina** pudesse observar com maior verosimilhança os males do imanente. E é precisamente esse o deus que sofre e que morre, onerando, assim, o erro de Deus. A **trilogia Deus/deus/homem** cumpre-se por meio de uma memória da vida do homem: a que o próprio homem vai acumulando (*Tudo na minha vida trabalhou para me tornar no olho registador que se devora até ficar uma fina película transparente*); aquela em que deus se transformou, (*porque deus foi um homem que se transformou num olho*) ao longo dos tempos, suportado por uma memória colectiva de morte redentora, alicerçada, por seu turno, nos erros da Humanidade; e a de um Deus sem memória, que vê, inobservante, a sua

Criação (*assim é Deus, (...) um enorme olho que nada suporta, que não é suportado por nada*). Assim, a morte de deus feito homem é amargamente lembrada como uma morte que nada sustenta, uma cruz que nada redime, sobretudo porque não abriu as portas a uma transcendência protectora e redentora do seu próprio erro, resumindo-se a *um enorme olho que nada suporta, que não é suportado por nada*. Por esta mesma razão surge a afirmação de que *tudo morre nesse olhar que varre Deus e tem a morte no seu extremo como uma agulha*, pois o oxímoro que é o olho de Deus culmina, tal como acontecera com o deus seu filho tornado homem, com a morte, sendo que toda a vida se vai construindo, passo a passo, para a inexorável cruz – *como uma agulha*, frágil elemento que sustenta todos os males e que se, por um lado, pode simbolizar a ponte com a purgação no transcendente, pode, por outro lado, representar a fragilidade com que a vida chega ao fim, a fragilidade com que a vida é sustentada e, concomitantemente, a fragilidade com que Deus segura a vida da sua Criação<sup>100</sup>.

Mas esta via-sacra, à luz da qual a vida humana prossegue, é inúmeras vezes (sob vários recursos) enunciada no *corpus* nunesiano. A paixão de Cristo na cruz já não serve de lenitivo para a dor humana, pelo que surgem diversos devaneios ontológicos que fazem miscigenar mais ainda a dor física com a dor da hiperconsciencialização fenomenológica. Atentemos nos extractos:

- eu e as minhas **paixões** não coincidimos,
- mana, o seu corpo tem uma **paixão** que não lhe pertence. (NUNES, 2003: 27, sublinhado nosso)

**a única história é a do sofrimento** que se volta sobre si próprio para percorrer os seus meandros e descobre que não há meandros, porque é claro, simples e total, (NUNES, 1999: 128, sublinhado nosso)

O elemento que perpassa ambas as transcrições é o *sofrimento*; **aliás, o sofrimento assume, para as personagens nunesianas, um papel fulcral, tornando-se, ele próprio, numa personagem em volta da qual gravita todo o elenco da dor**. Em *A Boca na Cinza*, quando Sara afirma que *eu e as minhas paixões não coincidimos*,

---

<sup>100</sup> Susan Neiman tece alguns considerandos a propósito da perspectiva cristã face ao mito messiânico incarnado por Cristo na Bíblia, como resposta às dúvidas do dogma divino (tal acontecera com Job); afirma: (...) *o problema reside na estrutura interna da solução cristã. Os tormentos dos condenados, mesmo sem a doutrina da predestinação, são o bloco no qual a razão tropeça. Por pior que seja um pecado, tem de ser finito. Por essa razão, uma quantidade infinita de fogo do Inferno é simplesmente injusta. Se imaginarmos um Deus que entende as formas de vida que criou como fonte de pecado e depois nos tortura eternamente pela nossa breve participação nelas, é difícil imaginar uma solução para o problema do mal*. Perante este cenário, a sua conclusão vai ao encontro do pensamento do homem Moderno, que equaciona a (in)justiça do transcendente. Este constante exercício de redimensionamento divino vemos-lo plasmado ao longo do *corpus* nunesiano em estudo, pelo que enfatizamos a seguinte afirmação de Neiman: ***Acreditar num Deus que pode permitir o sofrimento infinito e eterno pouco ajuda a silenciar as dúvidas sobre um Deus que permite claramente o sofrimento finito e temporal***. (NEIMAN, 2005: 34).

traz à luz a polissemia do substantivo *paixão*<sup>101</sup>. As paixões de Sara são aquelas que estão inveteradas na sua própria existência e que se afirmam, constantemente e de forma dolorosamente ampliada, na sua condição nanica. São paixão-dor e paixão-amor<sup>102</sup> que, segundo afirma, não coincidem consigo própria, pois tudo aquilo que forma a sua consistência ontológica é uma permanente contradição à existência humana e à própria dor humana. Ao afirmar que *O seu corpo tem uma paixão que não lhe pertence*, Abel assinala afincadamente a distância a que se encontra Deus, pois aquela paixão que o seu corpo possui não lhe pertence porque é um erro de Deus, logo um sofrimento que Deus lhe infligira, proveniente da sua observável falibilidade. Deste modo, **tal como a paixão de Cristo, também as paixões do homem se devem a um perverso e incompreensível desígnio divino, sem que se vislumbre uma consubstanciação destas (paixões) com uma redenção que leve o homem de volta ao Paraíso.**

Consideremos o exemplo que se segue, retirado de *Cães*:

caem-lhe pingos de água no cabelo ralo, na camisa, nos sapatos, onde alastram em manchas escuras, ouve: desculpe, desculpe, e levanta a cabeça: uma mulher estende a roupa: camisolas, toalhas, meias, lençóis, pesados de água, esticados pelo calor e pelo peso, **um pingo atinge-lhe o lábio, um gosto a sabão e a lixívia, ao mesmo tempo frio e limpo**, não tem importância: diz a sua voz como um rastro, a fugir dele, a ficar distante, no ar se dispersa num rumor, e desaparece, (NUNES, 1999: 11, sublinhado nosso)

Deparamo-nos, neste excerto, com mais alguns elementos que, em nosso entender, merecem ser observados à luz do episódio bíblico da Paixão de Cristo. Esta personagem, a custo debruçada na janela (*os músculos das pernas têm pequenos espasmos que se propagam pelo tronco, os braços, o pescoço e a cabeça, e os fazem oscilar, e com eles a paisagem* (NUNES, 1999: 11)), tenta mirar a paisagem; contudo, este simples mas doloroso gesto é interrompido pela água que cai da roupa que está a ser posta a secar no andar de cima. A água rapidamente se alastra, transformada em manchas escuras nas suas vestes, enformando uma metamorfose naquele corpo já, pela dor, mutante. Mas o momento clímax deste quadro lento é quando *um pingo atinge-lhe o lábio, um gosto a sabão e a lixívia, ao mesmo tempo frio e limpo*, e que se correlaciona com o momento último da crucificação de Cristo, em que lhe foi dado a

---

<sup>101</sup> Do étimo grego *pathos* (experiência; sentimento bom (amor, prazer) ou mau (sofrimento, aflição, tristeza)), o sentido do substantivo *paixão* abarca uma dupla significação eufórica e disfórica, que veicula uma intrínseca polissemia, incontornável na leitura intertextual de algumas passagens das narrativas em estudo, intimamente relacionadas com a Paixão de Cristo.

<sup>102</sup> Cf. excerto *Deus e o sexo são os meus únicos transtornos*. (NUNES, 2003: 72)

beber, a fim de atenuar a dor, vinho misturado com fel<sup>103</sup>. Após a humilhação de ambos, seguem-se as suas palavras: a personagem de *Cães* diz apenas *não tem importância*, enquanto Cristo suspira *Tudo está consumado*<sup>104</sup>. No episódio supra descrito, a sua voz depressa se esfuma e desaparece e, na paixão de Cristo, chega o momento da sua expiração. Este é um momento basilar na *anagnorisis* da sua morte, pois já nada se consubstancia com uma vida plena, fragmentando-se em pedaços de um corpo que sofre:

sofre: palavra da confissão que se resguarda,  
a água continua a cair,  
a mulher lá no alto afastou a roupa e abriu uma clareira, (NUNES, 1999: 11)

Esta luz que incide sobre si dá-lhe a amplitude real de uma dor vivida no singular, e fixa aquele momento de visitação da morte (a *derrocada*). O seu corpo é já quase uma visão escatológica, *a sua pele é uma carapaça que, embora frágil, evita a derrocada* (NUNES, 1999: 11), presa à vida por um fio ténue, já quase invisível empiricamente, como a borboleta que insiste em tentar entrar:

(...) pela porta aberta passam varejeiras, uma borboleta contra a transparência dos vidros produz um som opaco de teimosia, há entre ela e o mundo um nada que a impede, é um ruído espesso e alterado o das suas asas, até um pardal pousou na sua soleira: **a casa abandonada abre-se a outros povoamentos, o homem já não é um seu habitante, mas uma coisa que a casa expulsa**, (NUNES, 1999: 11-12, sublinhado nosso)

Dentro da casa está o homem, a dor, as varejeiras, um cenário pútrido e extremamente disfórico, que contrasta com a borboleta do lado de fora do vidro que, com outro pardal, tentam votar aquele *locus* à condição natural de um *habitat* de vida. De facto, tudo o que habita com aquele homem inspira o limiar da vida, é contra natura, e corrobora com a lentidão dolorosa dos finais, pelo que o homem que ali vive apenas ultima a sua existência, mas não habita com o calor da vida com que um ser pleno existe. Por isso *a casa abandonada abre-se a outros povoamentos, o homem já não é um seu habitante, mas uma coisa que a casa expulsa*. – a morte em estilhaços, presa por uma ténue luz que se resume às funções vitais, como a respiração ou a pulsação, mas que, para quem já caminhou uma parte da sua via-sacra em direcção à crucificação, é apenas uma persistente e acutilante afirmação da dor: *a luz brilha, sem intermitências, uma luz que é somente sufocação*.

---

<sup>103</sup> Cf. MATEUS, 27: 33-34.

<sup>104</sup> Cf. JOÃO, 19: 30.

Cristo na cruz invocara seu Pai num chamamento que – sabia-lo bem – não teria qualquer retorno, visto que a sua missão teria de ser cumprida de acordo com os desígnios de Deus: *Meus Deus, meu Deus, porque me abandonastes?* (MATEUS, 27:46), interrogação da qual, na hora da sua morte, se redimiou com estas palavras resignadas: *Pai, nas Tuas mãos entrego o Meu espírito* (LUCAS, 23:46). Em *Cães*, um estranho encontro entre duas personagens culminou da seguinte maneira:

(...) a sua cabeça inclinou-se pouco a pouco até assentar na minha, os braços rodearam-me os ombros e os dedos tocaram-me a cara, estavam molhados, comecei a ouvi-lo chorar, **um choro que era um som a crescer, uma árvore,**

**- pai  
disse.**

**-quem?** (NUNES, 1999: 11-12)

No meio daquele choro, a personagem descrita exorta o seu pai, mas o seu interlocutor não compreende aquela nomeação surgida de um lamento *que era um som a crescer, uma árvore*, e que se metamorfoseou na palavra invocada *pai*. Aqui também poderá ser estabelecida uma interligação com a morte de Cristo, deus-homem que chama seu pai, num momento de desespero, preso na indelével árvore-cruz, e que se encerra com a aceitação da morte, entregue nas mãos do pai. Para a dor das personagens não existe resposta, nem no domínio imanente, nem no domínio transcendente, ficando um travo distinto do de Cristo que sofreu para uma ressurreição plena de glória, porquanto era um deus-homem consubstancial ao seu Pai, ao invés do homem, consubstancial ao mero deus-homem – **é o ágon da dor sem nome, sem memória**. Ao encontro das conclusões aqui apresentadas, Augusto Joaquim assevera:

O texto [*Cães*] opera um curto-circuito na narrativa bíblica, porque onde se esperaria a presença de um Deus solícito, cuidando eficazmente das suas criaturas, mostra estas, na sua mais integral ausência, a destruir-se indiferentemente umas às outras, na busca exclusiva da sua própria sobrevivência. (JOAQUIM, 1999<sup>105</sup>)

Na senda do estabelecimento da trilogia entre Deus/deus/homem, surgem, ao longo do *corpus* nunesiano em estudo, mais elementos que estão intrinsecamente conotados com episódios bíblicos. *A árvore* pontilha algumas passagens de *Cães* e de *A Boca na Cinza* e possui uma carga polissémica que merece ser analisada. Amplamente conotada com o mito da Criação judaico-cristão, estabelece uma ponte com o tempo da

---

<sup>105</sup> Note-se que, apesar de procurarem, de facto, a *sobrevivência*, as personagens de *Cães* não se nos afiguram como criaturas executoras dessa destruição indiferente, tal como afirma Augusto Joaquim, porquanto apenas buscam aliviar o sofrimento que é a sua vida individual, mas sem que haja qualquer indício de interferência com a individualidade do outro.

perfeição do Éden, e, mais concretamente, com o antes e o depois da consumação do pecado original. Se, por um lado, este desencadeou a ira de Deus e o afastamento do Paraíso e da felicidade plena, por outro, veiculou a possibilidade do homem encetar o pensamento racional que o define tal como o conhecemos. Na verdade, não poderia ter sido de outra forma, pelo que a *hybris* cometida por Adão e Eva foi o incontornável passo para a Humanidade com a Razão que a caracteriza. A *árvore* e a *maçã*, metáforas da passagem da perfeição transcendente para a imperfeição imanente, abrem as portas para a falibilidade humana, componente que se reveste de duas faces e que conduzem o homem ao *ágon* dor/felicidade. Na verdade, só experimentando a dor é que a felicidade é sentida na sua plenitude, pelo que apenas pelo imanente o homem é concebido à luz da perfeição da Criação – é esta a Ordem primordial. Leiamos, de *Cães*, o seguinte excerto:

(...) e nessa paragem a dor alastra-lhe pelo corpo numa única dor, e assim se torna suportável, se lhe perguntassem: onde lhe dói?, só poderia responder: não sei, porque **a dor desfaz-lhe os nomes do corpo, os lugares indicativos, é uma árvore que lhe cresceu na barriga**, pela coluna, irradiando para o umbigo, as mamas, os ombros e os braços, apanhou-lhe a cabeça, primeiro uma linha de queimadura que lhe atinge o olho esquerdo, e o faz inchar – ela imagina-o saliente, a empurrar as pálpebras para trás –, depois essa linha desce pelo pescoço, ramifica-se na clavícula, para o braço e para o esterno, e por fim desvanece-se numa dor total, **ei-la uma árvore consumida pelo fogo que delinea nervuras e ramos, ei-la um instante suportada pelo fogo, a cinza**, (NUNES, 1999: 47, sublinhado nosso)

Este fragmento acende alguns focos de polissemia de *árvore*. Esta personagem é a mulher doente cujo corpo se tornou úbere da sua dor; na verdade, *a dor (...) é uma árvore que lhe cresceu na barriga*, indício que traz a lume, por um lado o lugar da fertilidade, e, por outro, o do pecado original, sem que estes estejam separados. O pecado original despoletou, mitologicamente, as procriação e concepção intra-uterina, pelo que a árvore do pecado passou a ser uma árvore de castigo/salvação, de condenação/catarsse, pela criação de uma nova vida. Deste modo, a dor passa a ser uma via obrigatória de felicidade, um purgatório que a mulher aloja justamente no sítio onde alojara a maçã da sua *hybris*. No excerto supra, a dor desdobra-se em fertilizações de dor, pois é ela a árvore nascitura que ali se aloja e se ramifica por todo o corpo, sem nunca trazer à luz uma qualquer réstia de esterilidade. O *pathos* desta mulher amplia-se desmesuradamente por meio de uma dor que se fecunda a si própria em porções que jamais a abandonam, e que se segrega no seu corpo, numa trágica fertilidade.

A árvore é, no *corpus* nunesiano, um magma incandescente de dor, na medida em que abandona as personagens num pecado original irremissível. Os *locoi* encontram-se visceralmente impregnados de disforia, pelo que as aparentes mechas de luz acabam por acentuar mais ainda os *topoi* trágicos:

ele limpa o suor da testa com as costas da mão, esmaga nesse gesto alguns mosquitos, sente as manchas frias dos seus corpos esborrachados, o ar torna-se cheio de veios, **uma árvore de cheiro a maçã**, da marquise chega-lhe o zunir das varejeiras, deve ter morrido um rato na caixa de ar e pelo ralo saem moscas, ainda pegajosas, que secam, imóveis, sobre os mosaicos, (NUNES, 1999: 47, sublinhado nosso)

No meio do cenário disfórico e pútrido, acima descrito, encontra-se, como que plantada no meio do discurso do narrador, *uma árvore com cheiro a maçã*; esta imagem enforma uma alusão ao Éden, mas numa rápida passagem onírica, de pontual devaneio. É possível sentir um crescendo gradual desde os gestos até à aparição da árvore e, posteriormente, uma descida em lenta espiral que vai desde o cheiro a maçã até ao cheiro da possível putrefacção de um rato morto. A observação é lenta e obriga o leitor a um acompanhamento visual como se da contemplação de um quadro pictórico se tratasse, o que enfatiza o tom verde da árvore e a textura suculenta das suas maçãs, ali, bem no centro da objectiva ocular. A passagem ténue instaura o distanciamento daquela personagem do Paraíso, pois fica apenas o cheiro fugaz a maçã, cuja simbologia de aproximação à perfeição anterior ao pecado original não se instala permanentemente, nas imagens envolventes. Assim, a árvore indica, mais uma vez, a passagem à imperfeição humana, visto que marca indelevelmente o ponto de cisão do homem com Deus. Atentemos no seguinte exemplo:

*(a lenha estala. O fogo  
torna o esqueleto do tronco  
incandescente*

*olhamos a geografia  
da árvore delineada  
na exactidão da queimadura.*

*(...)*

(NUNES, 2003: 102, sublinhado nosso)

*(...) a árvore queimada é uma morte frágil de sons, a morte em ruínas* (NUNES, 1999: 77, sublinhado nosso)

Estes excertos de *Cães* e *A Boca na Cinza* afluam, novamente, o elemento *árvore*, mas transmutada pela deflagração de um novo elemento: o *fogo*. Se, por um

lado, temos a instauração de um elemento (árvore) cuja simbologia remete para a duplicidade pecado original/fertilidade, por outro, enforma uma alusão à cruz onde Cristo morrerá. Os versos do fragmento paratextual<sup>106</sup> (*O fogo / torna o esqueleto do tronco / incandescente*) acendem a visão da madeira (cruz) com Cristo crucificado. O fogo, por seu turno, é um elemento sémico intrinsecamente ligado à purificação, à catarse; sendo Cristo morto a metáfora possível do fogo da árvore, poderá ser desencadeada uma forte ligação entre o homem e um deus *ex machina* que observa a morte de Deus incarnado, numa imagem de purgação do pecado original: a árvore poderá instaurar, assim, segundo o primeiro excerto supra, a salvação da humanidade por uma via bifurcada: por um lado, pela morte de Cristo na árvore-cruz e, por outro, através da anulação, pelo fogo, da árvore do Éden, trazendo ambas ao homem a consistência da Razão, a consciência da dor. O segundo fragmento vem, nesta linha de análise, apresentar a culminação da árvore em cinzas: frágil, gradual e estilhaçada, esta árvore representa toda a vida humana e, em especial, a de uma personagem entremeadada num complexo *ágon* ontológica com a dor.

Mas a árvore em chamas sugere-nos um outro episódio bíblico, desta feita situado no Antigo Testamento: enquanto apascentava o seu rebanho junto do monte Horeb, Moisés vislumbrou uma sarça em chamas, mas sem que esta se consumisse. Foi mediante este arbusto ardente, que Deus chamou Moisés e o designou para conduzir o povo de Israel até à Terra Prometida<sup>107</sup>. Às chamas da purgação supra analisadas, junta-se a visão do fogo como revelação divina, mas para um duro e prolongado percurso de sofrimento que durara quarenta anos até culminar na consumação da chegada à Terra Prometida. Mais uma vez os desígnios de Deus obrigam o homem a um sofrimento que é toda a sua vida e que, nas obras nunesianas, não vê a morte como uma coroação ao cabo de uma existência de dor, mas como um fim finito à dor.

A vida institui-se, no decurso das narrativas nunesianas, numa *morte em ruínas*, que o é porque tarda em constituir-se como consumação plena, pelo que determina as passadas do interminável *pathos* com que se depara a personagem todos os dias, cujo presente se aproxima cadenciadamente da morte:

(...) o pó e a dispersão abrigam o mundo na sua intimidade, da caruma acobreada **erguem-se as árvores como espeques eriçados de troncos partidos que suportam na extremidade um tufo de folhas ainda verdes**, (...) o que o sustém já não é o ar, mas a desolação da terra, **não há sítio para chegar um deus**, um ruído

---

<sup>106</sup> Extracto do Diário de Abel.

<sup>107</sup> ÊXODO, 3: 1-10.

de vida a que se possa apoiar, duro é este vento, uma antiga arma, produzindo a morte sobre a morte, o sussurro entreaberto dos lábios da estátua: a vida jacente: sobre ele cai a **cinza**: o homem mexe-se sob o **pó** que parece depositar-se-lhe no **corpo**, (...) (NUNES, 1999: 77, sublinhado nosso)

Este quadro francamente disfórico enleva, a espaços, imagens com tonalidades alegóricas, enterrrevelando clareiras de ligação entre o imanente e o transcendente, entre a vida e a morte: *erguem-se as árvores com espeques eriçados de troncos partidos que suportam na extremidade um tufo de folhas verdes*. Esta imagem pode fazer alusão às árvores que, metaforicamente, representam a morte, pontiagudas num afã de atingirem o céu<sup>108</sup>; contudo, pode simbolizar, também, alegoricamente, o percurso da vida do homem, que se estabelece como ponte entre o pó da imanência e o etéreo. Esta personagem, cuja extensão de vida calcinada pelo esquecimento e pela solidão possui, ainda, um pequeno tufo de folhas verdes, vê já próximo o fim, preso apenas por um frágil conjunto de folhas ainda por arder. A casa onde habita não possui já caminhos reconhecíveis, dado que tudo se encontra desfeito pela cinza do esquecimento: *andar por caminhos onde tudo calcinou*. No presente, a personagem vê-se envolta em pó: não encontra sustentação no ar, mas na terra que a vai soterrando, gradualmente, numa vida de sopro ao contrário<sup>109</sup> (*agora sopro produzindo a morte*), o qual vai cobrindo, pouco a pouco, o seu corpo com o pó (*sobre ele cai a cinza: o homem mexe-se sob o pó que parece depositar-se-lhe no corpo*), a cinza em que se vai metamorfoseando<sup>110</sup>, até ao silêncio absoluto: *a vida jacente*.

Pese embora a abstenção de nomes próprios (sobretudo em *Cães*), os que se acendem ao longo das narrativas fundam uma carga semiológico-metafórica, e, em nosso entender, granjeiam algumas considerações. Em *Cães*, um estranho diálogo tem lugar, mediante sentidos e ritmos estonteantes: trata-se da conversa telefónica (124-127) entre dois irmãos, João e Cristiana que, na verdade, não são irmãos. O diálogo faz aflorar uma série de avanços e recuos no reconhecimento/não reconhecimento de quem está do outro lado da linha. Sabemos, no final, que surgiu da necessidade de João inventar uma família, algo que o prenda a um qualquer fragmento de sentido na sua vida:

---

<sup>108</sup> Como, por exemplo, os ciprestes e os pinheiros, existentes nos cemitérios.

<sup>109</sup> Quando nos referimos a um sopro ao contrário, remetemos para o Génesis, mais concretamente para o mito da Criação, do qual consta o sopro que Deus inflou no homem para lhe dar vida. Neste caso, o sopro que sente é já o sopro necrófilo que ali passa e o vai cobrindo de pó, a morte.

<sup>110</sup> Remetemos, novamente, para o mito genesiaco, em especial para a exortação de Deus: *Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás-de tornar*. (GÉNESIS, 3: 19). O Criador chama a atenção do Homem para o facto de ter sido criado a partir do pó da terra tomado barro com a saliva da sua boca, pelo que estabelece o paralelismo com a terra na qual o Homem encontrará o seu fim, pela morte.

- mas como soube o meu número de telefone?
- você deu-mo,
- dei-lho?
- sim, disse-me: telefona-me e finge ser a minha irmã, e eu perguntei-lhe: e como se chama a sua irmã?, e você respondeu-me: Cristiana, e eu pensei: que raio de nome, e escrevi na agenda, atrás do seu número de telefone, e você disse-me para lhe dizer, quando me perguntasse quem fala, se já não conhecia a minha voz, e disse-me quase tudo o que eu deveria dizer, (NUNES, 1999: 127)

Nesta pequena explanação, em tom coloquial, da interlocutora de João, dá-se a *anagnorisis* que aclara todo o emaranhado de afirmações durante a conversação. Ficamos, então, a saber que tudo não passou de uma encenação para servir de consolação ao abandono da personagem João. Foquemos, pois, os seus nomes: Cristiana e João; este último está, na Bíblia, assinalado como o mais novo dos doze apóstolos, sendo várias vezes apontado como o “discípulo amado”<sup>111</sup> de Cristo. Na hora da crucificação, Cristo apresentou-o à sua mãe, para que se tornassem, após a sua morte, mãe e filho. Este facto uniu-os, tornando-os numa família, pois João, muito jovem, abandonara a sua para seguir Jesus Cristo. No episódio supra de *Cães*, acontece que há uma interlocutora que, por alguns momentos, incarna o papel de Cristiana, uma personagem que traz a João o provisório alento de uma presença familiar. A afinidade deste nome próprio com o de Cristo (Cristiana), faz consubstanciar os papéis de mãe (que Cristo partilhou com o apóstolo João, na hora da sua morte) e de irmão (que foi no que Cristo se tornou em relação ao jovem apóstolo, ao oferecer a sua mãe). Esta consubstanciação faz emergir uma entidade dúplice que acalenta, uma miscigenação mãe-irmão que faculta à personagem João, de uma só vez, dois elementos da família, instituindo um tríodo de perfeição, pese embora passageiro e severamente trágico, porque não corresponde à realidade, mas apenas a uma máscara para o consolar na sua constante solidão.

Surgem, contudo, ao longo de *Cães*, outros nomes que alvitram indícios de intertextualidade bíblica. Leiamos:

- Pedro,  
 vejo-o encostado à parede: a cabeça aflora **o mar azul da gravura**, um vapor navega-lhe acima do cabelo: barco parado a cruzar um mar parado, **Pedro: um nome com destino, volto-me para o destino desse nome:** um rapaz avança de copo na mão, segura-o pelo bocal, num gesto sôfrego, o copo é um peixe indefeso e a mão o polvo que o asfixia, **Tiago:** ouço: em resposta, e **Tiago aproxima-se da proa do vapor**, em rota de colisão, pela parede de um amarelo cor de trigo, a minha

---

<sup>111</sup> Cf. JOÃO, 19: 26-27.

voz calada espalha-se por todo o meu corpo e torna-se o seu esqueleto, os dois rapazes estão agora perto um do outro,

- **Pedro.**

o outro diz:

- **Tiago.**

reconfortam-se na repetição dos nomes, sítios de ternura, (NUNES, 1999: 92, sublinhado nosso)

Se atentarmos no excerto supra, retemos de imediato dois nomes próprios: Tiago e Pedro. No início da descrição, Pedro surge encostado à parede, local onde se encontra uma gravura de um barco a navegar, pelo que a personagem que narra vê-o partícipe nessa imagem: *a cabeça aflora o mar azul da gravura, um vapor navega-lhe acima do cabelo*. Esta passagem de traços líricos remete-nos para mais uma intertextualidade bíblica, desta vez relacionada com os apóstolos Pedro e Tiago; de facto, estes foram, a par com João<sup>112</sup>, os primeiros a abandonar os seus barcos, onde eram pescadores, e a aceder ao chamamento de Jesus, no Mar da Galileia<sup>113</sup>. Estas primeiras repercussões intertextuais – nominal e imagética – instituem-se por meio de um efeito de palimpsesto; indiciam uma sobreposição (por meio dos nomes e da gravura) entre as personagens bíblicas e as descritas em *Cães: Tiago: ouço: em resposta, e Tiago aproxima-se da proa do vapor, em rota de colisão*. Pedro e Tiago encontram-se num ponto que os destaca naquele bar, a gravura, e que os catapulta para um movimento pendular entre os episódios bíblicos (situados no passado) e o seu papel no presente. Os seus homónimos bíblicos eram, juntamente com João, os preferidos de Jesus, e os que o acompanhavam nos momentos de maior ligação com a transcendência<sup>114</sup>. Estas personagens afiguram-se-nos numa indecifrável intimidade, na qual não se imiscui a personagem que os observa:

**reconheço o Pedro**, reconheço-lhe a voz a pedir-me: apaga a luz, mas não reconheço o meu nome, (NUNES, 1999: 93, sublinhado nosso)

A partir deste ponto de reconhecimento, destaca-se a personagem Pedro, cuja visão faz escancarar um vazio, e que obriga a personagem à memória do hiato remanescente, deixado por uma voz que apenas pronuncia outro que não o seu nome (*mas não reconheço o meu nome, como se ele mo tivesse roubado*). Pedro distancia-se pela ausência física verificada no presente, abandonada a intimidade, mas também pelo

---

<sup>112</sup> Note-se que João surge incarnado pela própria personagem, que solicitara essa nomeação a Cristiana, para estabelecimento daquele estranho diálogo telefónico (vide p. 124). Este facto institui a figuração do trio mais próximo de Cristo.

<sup>113</sup> Cf. MATEUS, 4: 18-22; LUCAS, 5: 1-11.

<sup>114</sup> Cf. MATEUS, 17: 1; 26:37; LUCAS, 8: 51.

seu próprio nome: *Pedro, um nome com destino* (93). Este factor arrasta-o para outra dimensão, uma vez que se trata de um nome heróico, um nome que perdura até aos nossos dias como aquele sobre o qual se edificou toda a Cristandade:

Também Eu te digo: **Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a Minha Igreja** e as portas do inferno nada poderão contra ela. **Dar-te-ei as chaves do reino dos céus**, e tudo quanto ligares na terra ficará ligado nos céus, e tudo quanto desligares na terra, ficará desligado nos céus. (MATEUS, 16: 18-19, sublinhado nosso)

De acordo com as palavras de Jesus Cristo, a Pedro ficou confiada a ligação entre o imanente e o transcendente, segundo o pensamento judaico-cristão, pelo que no seu nome (que anteriormente era Simão, e que passou a designar-se Pedro, de *Pedra*) se encontra todo o sentido basilar do seu papel perene e poderoso. Por isso,

**- Pedro**  
**é um nome muito alto, para o qual todos olham, um nome que me expulsa**, me empurra para a porta, um nome que é o som da porta a fechar-se nas minhas costas, (NUNES, 1999: 93, sublinhado nosso)

Aquilo que Pedro é institui a negação da personagem que observa, e que se vê anulada perante a sua grandiosidade, porque Pedro veicula a ampliação desmedida do abandono, da solidão a que se encontra votada a personagem, do avesso da salvação, calcando-a num imanente plasmado de desamparo e solidão. A exaltação de Pedro é o seu inferno; aquele para quem todos olham é aquele que o abandonara, por isso o seu nome torna-se um nome *ex machina*, que reúne todos os possíveis *Pedro*, desde os heróicos aos anti-heróicos. Como, por exemplo, o próprio Pedro bíblico que é também *um nome muito alto, para o qual todos olham* pela negação: antes da condenação de Cristo, Pedro negou-o, tal como vaticinado pelo próprio Jesus, devido ao medo, característica natural no ser humano<sup>115</sup>. Esta duplicidade de Pedro traz à luz a própria duplicidade do homem, predestinado a uma vida à qual não pode fugir, cheia de sofrimento, e à instituição ambígua de Deus, que traz à vida a sua Criação, para depois a destinar ao abandono. **Pedro representa a tragicidade dos desígnios de Deus.**

Mas outro nome surge mencionado – Lito –, se bem que efemeramente, desta feita no diálogo entre João e Cristiana (vide supra). Cristiana menciona este nome e assinala a sua ausência: - *não, foi-se embora de vez, quando cheguei, ele não estava, nem o lugar dele estava* (125). Durante o diálogo surge a incerteza se será real ou não a existência deste indivíduo (- *mentiras, só mentiras, não há Lito algum, não há sala nem*

---

<sup>115</sup> MATEUS, 26: 33-35 (a predição de Cristo); MATEUS, 26: 69-75 (as três negações de Pedro).

*mesinha desengonçada*, (126)), ficando, de qualquer modo, o registo paradoxal indelével da sua não presença:

não sei porque se foi embora, o lugar dele já não existe, o que eu quero dizer é que o assento do sofá está liso, sem a cova que costuma ter, e a mesa vazia de jornais, ele abandonou a casa e levou todos os sinais de aqui ter vivido, (NUNES, 1999: 126)

O nome *Lito* advém do grego *lithos*, ou, que significa *pedra*; ora, tendo em conta o carácter efémero desta personagem, que deixa ficar no ar uma existência incerta, ficamos com a impressão de que se trata de uma personagem figurativa, que simboliza um estado intermédio entre Pedro e João (nomeação atribuída à personagem, por si próprio, no estabelecimento do diálogo com Cristiana), ou melhor, entre o transcendente indelével, e o homem sem uma memória que o torne perene. Lito é uma alegoria ou figuração entre Pedro e João, a personificação de um estado intermédio entre o inesquecível nome *Pedro* e a personagem efémera, que dá pelo nome de *João*, abandonada por Pedro. João auto-nomeou-se para se aproximar de Cristo (vide supra) e, ao fazê-lo, sofre com maior veemência a negação que Pedro acometera contra Cristo – o abandono daquele Pedro que, junto a Tiago, acentuara a sua solidão.

Em *A Boca na Cinza*, os dois irmãos protagonistas encerram, além da constituição nanica que os atulha numa fatídica existência, nomes próprios intrinsecamente ligados a uma tragicidade bíblica que acentua sobremaneira a sua dor: Sara e Abel. Segundo a tradição bíblica, Sara foi a esposa de Abraão, pese embora o facto de ser sua meia-irmã<sup>116</sup>, e, após uma juventude estéril, deu à luz um filho, em plena velhice, por obra e vontade de Deus, tendo Abraão, seu esposo, quase cem anos<sup>117</sup>. Após ter provado o seu amor a Deus, por meio da quase consumação do sacrifício de Isaac, seu único filho legítimo, Deus prometeu: *abençoar-te-ei e multiplicarei a tua descendência como as estrelas do céu e como a areia das praias do mar*. (GÉNESIS, 22: 17). Ora, Sara de *A Boca na Cinza*, apesar da sua já meia-idade, (pressupomos, por meio da sua resposta ao pedreiro: - *não me chame menina, podia ser sua mãe* (32)), não tem qualquer vislumbre de descendência, e até o seu corpo confina uma metamorfose que funda uma contraposição à maternidade:

- não me chame menina, podia ser sua mãe,  
**(minha mãe, qual minha mãe, não tens sítio onde se crie um filho, és estéril como as mulas)** (NUNES, 2003: 32, sublinhado nosso)

---

<sup>116</sup> Cf. GÉNESIS, 20: 12-13.

<sup>117</sup> Cf. GÉNESIS, 21: 1-7.

Estas palavras, profundamente cruéis e trágicas, cinzelam em Sara a inexorabilidade da sua existência; ao invés da Sara bíblica que, por meio dos desígnios divinos, concebeu, Sara permanecerá ostracizada do bafejo de Deus, onerando, para sempre, aquele corpo mutante e estéril, tal como verbaliza, num monólogo interior:

**(transformo-me num bicho, a partir das mãos, que devora parte da minha humanidade, sou uma mulher fechada nesta metamorfose)** (NUNES, 2003: 29, sublinhado nosso)

Sara consubstancia-se na dor de estar aquém de um ser humano pleno e, à descendência prometida à Sara genesíaca, contrapõe-se a memória pontual, localizada num corpo metamorfoseado em algo quase animalesco, que a agrilhoa e a espezinha, amaldiçoada e condenada a viver, tal como a serpente do Éden<sup>118</sup>, junto ao chão, nos resíduos humanos: *Uma gaja que anda ao rés-do-chão. (32); um dia acordarei transformada numa espécie monstruosa de réptil, (33).*

Abel sofre da mesma condição de Sara: o nanismo. O seu nome evoca a personagem do Génesis, Abel, filho de Adão e Eva, marcado indelevelmente por ter sido vítima do primeiro homicídio (neste caso, fratricídio) da história do homem, cometido pelo seu irmão Caim<sup>119</sup>. Na Bíblia, Abel vê-se perante a inexorabilidade de um destino finito, que o impede de propagar a sua existência através de uma descendência, porquanto, ironicamente, o destino lhe barra esse direito, ao invés de Caim e Set que dão continuidade à prole iniciada por Adão e Eva<sup>120</sup>. A sua vida é, por isso, duplamente trágica, e só se torna memorável precisamente pelo fatalismo da sua história. A personagem Abel de *A Boca na Cinza* onera um fardo que é a sua própria ontologia e que, tal como o Abel genesíaco, carrega uma tragicidade intrínseca, proveniente, também, de um bizarro desígnio divino: Abel estava precocemente condenado a morrer às mãos de seu irmão; Abel nasceu com o estigma da sua sinistra existência: é anão. Leiamos:

- mana, ele já se foi embora. Não está cansada?  
- estou, mas que posso fazer? se me for deitar, continuarei cansada, de olhos abertos no escuro, sentir-lhe o frio, já reparou que o escuro é uma geada negra que nos debrua? volto-me na cama, **volto este meio corpo tão pesado de tudo o que lhe**

---

<sup>118</sup> Então, o Senhor Deus disse à serpente: «Por teres feito isso, serás maldita entre todos os animais domésticos e todos os animais ferozes dos campos. Rastejarás sobre o teu ventre, alimentar-te-ás de terra todos os dias da tua vida». (GENESIS, 3: 14).

<sup>119</sup> Cf. GENESIS, 4: 1-8.

<sup>120</sup> Cf. GENESIS, 4: 17-26.

**falta**, volto-o para a parede e fica o frio da parede a bater-me na cara, alto e liso, que me devolve o escuro, então, penso, mano, se valerá a pena esta persistência  
- eu sei que não vale, tudo morre tão depressa,

**há sempre uma morte que nos aguarda à nossa frente, um gesto morto, uma pessoa morta, um livro lido, uma palavra apagada, tenho de lutar todos os dias contra estas mortes, e essa luta cria sempre mais mortes, nem a memória me é consolo, de vez em quando perguntam-me: estás com pena de ti próprio? e eu respondo-lhes: e então? não me lembro de ter dormido com uma mulher, não me lembro de ter dormido com um homem, lembro-me de serem enormes as camas onde dormi, nunca vi um corpo nu, real, à minha frente, a única pele que toco é a minha, as pessoas nem sequer me apertam a mão, dizem-me: como está?, e passam-me ao lado, já estive para comprar uma boneca insuflável,**

- são enormes as bonecas, mano,

- não há bonecas para anões, (NUNES, 2003: 29, sublinhado nosso)

No decurso desta dorida conversa entre os dois irmãos, inferimos quão penoso é o ónus que carregam e que se erige consubstancial a si próprios: *volto este meio corpo tão pesado de tudo o que lhe falta*. A reduzida dimensão dos seus corpos inflige-lhes um *pathos* indelével, perene, a que só a morte poderá pôr fim. Todos os passos são de dor, todos os movimentos ampliam desmesuradamente os lugares que os arremessam para uma ontologia residual, desumana (*a única pele que toco é a minha, as pessoas nem sequer me apertam a mão, dizem-me: como está?, e passam-me ao lado,*). Por isso, Abel afirma que *nem a memória me é consolo*, dado que esta só lhes injecta uma agudização daquilo que os torna parcelas de ser, numa iterativa recordação de existência indigna (*de vez em quando perguntam-me: estás com pena de ti próprio? e eu respondo-lhes: e então? (...) nunca vi um corpo nu, real, à minha frente*). Os desígnios de Deus foram, para ambas as personagens de nome *Abel* (bíblico e nunesiano), funestos, pelo inescapável dogma do destino. Enquanto Abel genesíaco morreu uma vez para ser lembrado *ad aeternum*, a personagem Abel vivencia, todos os dias, gestos, palavras e reflexos que são a sua própria morte – é precisamente neste aspecto que reside a dor sem nome, ou a dor cheia de nomes por dentro, e que atribui às personagens de *A Boca na Cinza* uma trágica memória.

Ao longo das narrativas nunesianas, acompanhamos percursos vários de dor que fazem emergir a negação de Deus. Deus e todos os nomes com que se enforma negam-no enquanto dogma, enquanto transcendência, enquanto perfeição. Vejamos os exemplos:

quando te olho não penso em Deus, porque é só o nome absoluto da falta. Apareces e **Deus esconde-se à espera da tua morte. É um nome necrófilo** que ocupa os sítios devolutos, (NUNES, 1999: 86, sublinhado nosso)

(...) **toda a morte é uma imperfeição que nos acolhe**, com o seu vagar meticoloso, perto dela esquecemos **os nomes da salvação, o de Deus, os do amor, os da ira**, (NUNES, 2003: 101, sublinhado nosso)

Em ambos os fragmentos, Deus aparece associado à morte, elemento que lhe dá força, por ser o seu único refúgio, ou a fuga possível à razão humana. A morte é o verdadeiro dogma irrefutável com que a imanência se depara, pelo que tudo o resto subsidia para a falibilidade de Deus. No primeiro exemplo, encontramos alguém que deixa transparecer a necrofilia de Deus, ou a cobardia de uma divindade que se esconde perante um momento de felicidade do homem. Deus e a morte existem lado a lado e, ao instituírem uma imperfeição, acentuam o erro da transcendência, isto é, a imperfeição humana: *perto dela esquecemos os nomes da salvação, o de Deus, os do amor, os da ira*. Ao assumir Deus como um nome de salvação, a personagem está, na verdade, a recorrer a uma verdade arquetípica para enformar precisamente o seu oposto: o que o nome aparenta ser, a divindade nega, pois se assim não fosse, também a morte seria perfeita. Por isso, Deus não alcança a plenitude da sua essência dogmática; é falível, cobarde e ausente: *Deus é um nome cheio de remorsos* (NUNES, 1999: 27).

**Os nomes de Deus são máscaras de uma entidade falaciosa, verbalizações que o negam enquanto transcendência absoluta.** Como, por exemplo:

- reza, minha mãe?
- sim, para que Deus se torne vagaroso, e eu o possa ver,
- **nunca a ouvi falar de Deus,**
- **com o tempo tornamo-nos impertinentes, acaba-se a falar de coisas insensatas,** (NUNES, 1999: 19)

Este excerto aflora um paralelismo que deixa entrever uma espécie de oxímoro: *falar de Deus* é um acto colocado em paralelo a *falar de coisas insensatas*, pelo que falar de Deus é precisamente aludir ao absurdo, a uma verdade quebrada e transformada em insensatez. Deus é, para as personagens nunesianas, uma entidade muda, ausente, ilógica, na medida em que se institui como contradição ao dogma das omnipresença, onnipotência e onisciência. Por isso, a única maneira de trazer Deus a uma existência observável é, além da dor que o nega, os nomes com que é verbalizado e que, ainda assim, são vistos como hiperbólicos, exagerados, incongruentes. Leiamos ainda:

a morte é um som que me sufoca: animal persistente que tem a vida toda para morrer,

**no final de todas as frases está Deus: a insensatez, ou seja: o que tem o nome exorbitante**

tu (NUNES, 1999: 175)

Neste fragmento com que culmina *Cães*, deparamo-nos com uma espécie de charada que deixa em aberto um labirinto de possíveis interpretações. Encontramos, novamente, um *Deus* sinónimo de *insensatez*, a morte como todo o percurso de vida ou a vida como uma obstinada aproximação da morte, sem que esta chegue como lenitivo (*animal persistente que tem a vida toda para morrer*). Deus é, mais uma vez, a anti-salvação que condena, reiteradamente e a cada passo, o homem, por meio da sua concepção de vida plena de dor; é o *final de todas as frases* porque se institui como repetição contínua de sofrimento – talvez seja Deus o maior assassino (*o nome (o teu) sabe-o o assassino, tranquilamente mata o beijo nunca dado* (175)), que arranca do homem tudo aquilo que o conforta. E até o nome de Deus o extravasa, na medida em que até aquilo que Deus é fica aquém do cânone do seu nome: *o que tem o nome exorbitante*, que ultrapassa a ontologia, o sentido, a própria Ordem.

Tanto em *Cães* como em *A Boca na Cinza*, surge a deflagração verbal e sem metáforas da presença/ausência de Deus:

**não acredito em Deus, nem na eternidade, mas no vazio futuro que nos comerá a todos**, ninguém me diz amo-te e, quando mo dizem, é um amo-te comprado, (NUNES, 2003: 77)

**e Deus não existe, o destino dos meus passos é só a terra que calcam**, o futuro dos meus passos é a marca do seu passado que se prolonga, (NUNES, 1999: 173)

O desespero das personagens que sofrem leva-as a aferir peremptoriamente da ausência de Deus, da sua existência apenas como um nome furtivo, insensato, assémico, oco. **Deus é, para as personagens nunesianas, uma entidade que apenas pode ser nomeada pelo vazio, pela falta, pelo abandono, pela diferença, pela dor**. Por isso, a vida é finita, a morte é finita, Deus é um erro, e o homem culmina como o próprio Criador vaticina no mito genesíaco: *Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás-de tornar*. (GÉNESIS, 3: 19).

A dor sentida pelas personagens de *Cães* e *A Boca na Cinza* traz a lume as dores que Deus impregnou na sua Criação, e cujo mal depressa esqueceu. Em *Cães*,

assistimos à vertiginosa e trágica corrosão que a passagem do tempo cinzela no homem, pela doença, pela solidão, pela velhice, pelo gradual percurso em direção à indignidade humana. Num texto escoreito e visivelmente informal, Eduardo do Prado Coelho discorre acerca da presença de Deus em *Cães*, visivelmente antípoda do dogma bíblico:

Não o Deus que apascenta os seus rebanhos, nem o Deus dos Céus e dos Infernos, não o Deus das catequeses, nem mesmo o Deus das teologias sensatas. Apenas **o Deus como a palavra seguinte que se segue à palavra sem mais palavra nenhuma. O que se atravessa à nossa frente, como tempo, e vertiginosamente ausência do tempo. O Deus que não proclama o povoamento do mundo, nem o seu despovoamento, mas a luta apodrecida e pulvurenta de um povoamento contra outro povoamento.** (COELHO, 1999)

Em *A Boca na Cinza*, por sua vez, observamos o permanente *ágon* com a compleição nanica, por parte dos dois irmãos, cujo *pathos* acende a dor das minorias que sofrem as anomalias com que a natureza ou Deus os infligiu, calcando-as numa existência causadora de uma anti-memória que os faz distanciar da humanização. A marginalização causada pela diferença, que os arremessa para os escombros do cosmos, bem como a perversidade humana e transcendente com que debatem todos os dias, faz levantar a poeira de um Deus sonâmbulo e protegido pelo dogma da perfeição.

Deus surge disfarçado, tanto em *Cães* como em *A Boca na Cinza*, por meio de uma espiral estonteante de máscaras (a falta, a solidão, a doença, a diferença) que o aproximam do homem unicamente pelo erro, pela malignidade da sua obra, um Deus-Pai (segundo a designação bíblica) que vota os seus filhos a uma indelével orfandade. Deus configura-se numa voz ausente, irremissível e impotente, trágico Criador que se mascara de constantes oxímoros de nomes e de gestos – um Deus *ex-orbita* de um acesso unicamente possível por uma labiríntica escada de vazio(s).

## **V. Máscaras da dor**



- os palavrões atam-me a um lugar, são uma espécie de âncoras, quando tenho medo digo um palavrão e tudo fica estável, o palavrão torna-me uma pessoa como as outras, numa vida como as outras, é uma máscara, (NUNES, 2003: 106)

A dor surge, em Rui Nunes, mediante figuras várias que a enformam e a vão fundando através de fragmentos que em seu torno gravitam e que contribuem para a instituição de uma dor maiúscula, ou uma dor universal, independentemente da personagem que a sinta, do que a causa, ou de quaisquer consequências. É pertinente, no entanto, analisar as diversas dissecações da dor, que ganham forma a partir de, por um lado, múltiplos processos de representação e, por outro, de diversas figuras hiperrealistas que contribuem para uma exaustiva figuração de realidades individuais interiores (até se tornarem quase indecifráveis) e, conseqüentemente, para a problemática da recepção da dor.

A representação verbal e audível da dor, a fragmentação narrativa, das personagens e dos cenários, a ampliação desmesurada, o grotesco, e o estranhamento que afectam o leitor são elementos que delineiam uma dor *princeps*, e que perpassa toda a narrativa dos *corpora* nunesianos.

A escrita de Rui Nunes desenvolve-se por uma emaranhada teia de figuras, vozes e feridas que importa equacionar. A fragmentação narrativa com que se depara o leitor obriga-o a uma corajosa aproximação que será, imediatamente, de recusa ou de entrosamento, nunca um meio-termo:

(...) os romances ou **peças narrativas** deste autor são acima de tudo **labirintos de vozes** que exigem do leitor quatro coisas decisivas: concentração de leitura, apetência pelo fulgor das palavras, disponibilidade das emoções e capacidade de imaginar a intensidade do sentimento. (MARTINS, 2009: 37, sublinhado nosso)

Esta exigência de uma predisposição por parte do leitor vai aumentando à medida que a complexidade das personagens e dos episódios se vai amontoando, pois adensa-se a dificuldade de uma leitura coesa e linear. Eduardo do Prado Coelho, por seu turno, afirma: *Rui Nunes escreve no limite. (...) No limite da narrativa, no limite da linguagem, no limite da visão, no limite das forças* (COELHO, 1999) Sem se comprometer com uma catalogação no que concerne ao tipo de narrativa concebida por Rui Nunes, Prado Coelho reforça a ideia de condensação discursivo-diegética que considera instituídas *no limite*, ao contrário de Augusto Joaquim, que avança com a

clara aferição de que se trata de *um novo texto, o texto orgânico*<sup>121</sup>. O vertiginoso fulgor do estilhaçamento narrativo inaugura, sem dúvida, um novo compromisso com o texto, que compreende um envolvimento psicológico do leitor com as personagens, com os episódios e, acima de tudo, com a dor nas suas múltiplas metamorfoses e acepções:

Ler Rui Nunes é fazer a experiência da ruptura do sentido da vida face à inexorabilidade da doença, do envelhecimento e da morte («que sejas tu próprio a morte vendo-se»), em consequência da **profunda interação que se cria entre as vozes entrecortadas do texto e o destinatário-leitor, numa dinâmica de fragmentação que reconduz a palavra escrita à sua condição de fala.** (REYNAUD, 2004: 264-265, sublinhado nosso).

A fragmentação narrativa concebe-se a vários níveis (discursivo e diegético) e estende-se até às personagens, que se configuram (tal como o que acontece com o discurso e com a diegese) em estilhaços exaustivamente detalhados, ampliados até proporções ininteligíveis, nebulosas:

vou para casa chateado com as dores nos ossos, as articulações dos dedos, inchadas, são bolas de pus róseo, de vez em quando rebentam em feridas que dessoram um líquido peganhento, demoram tanto a cicatrizar (NUNES, 1999: 34)

sou unicamente olhos que vêem, ouvidos que ouvem, boca que come, dedos que tocam, nariz que cheira, nunca um corpo na sua integridade, quero dizer: um corpo todo, só pedaços dele, (NUNES, 2003: 71)

Na primeira transcrição, retirada de *Cães*, a personagem focaliza os micro-lugares da dor, que se vão multiplicando como metástases decorrentes de uma ferida inicial. Ao longo da narrativa, raras vezes nos deparamos com a tradicional descrição dos olhos, do cabelo, e de todos os componentes do corpo das personagens; verifica-se, com efeito, a dissecação dos pormenores disfóricos das máculas, das feridas e dos recantos onde habita a dor, marcando veementemente o corpo em decomposição, e instaurando, pela dor, um processo gradual de estranhamento de si mesmo. Em *A Boca na Cinza*, bastas vezes encontramos descrições que iluminam os elementos particulares

---

<sup>121</sup> Segundo Augusto Joaquim (1999): (...) *o texto orgânico não obedece ao princípio da verosimilhança, mas da fulgorização. Cria figuras e não personagens. A sua temporalidade não se inscreve numa linha de continuidade entre passado-presente-retorno ao passado, mas do futuro (por vezes, muito longínquo) para o presente. A sua narratividade não pode, pois, ser accionada por uma “vis dramática” (da ordem da redundância), mas por uma “vis inquirendi” da ordem da vibração.* (...)

*Razão por que usa poucos cliques semânticos, não obedece a uma ordem de construção narrativa fixa, não distingue praticamente entre prosa e poesia, nem respeita géneros literários.* (ibidem)

Este “rótulo” remetemo-lo para futuras reflexões, por julgarmos merecedor de reformulações e de considerações mais apuradas, não se coibindo algumas de estarem em sintonia com as narrativas nunesianas, como são exemplo a não linearidade cronológica, bem como a miscigenação de géneros literários; além disso, não achamos premente, para o presente estudo, a procura de uma terminologia pacífica, mas sobretudo o exercício de equacionar uma estética do fragmento e do fulgor da escrita, pelo que citamos Marta Lança: *Se se fala em texto orgânico a propósito de Rui Nunes, é sobretudo devido a este excesso sensorial que projecta na escrita o potencial instintivo do homem, à ampliação das funções dos sentidos e à intersecção de diferentes categorias* (LANÇA, 2000: 415).

do corpo de Sara e de Abel, ampliando-se a ideia da exacerbação das diversas partes que compõem um corpo irremediavelmente anómalo, desumanizado. As personagens são, portanto, dedos, mãos, boca, cabeça, feridas, e nunca um corpo pleno, pelo que este estilhamento as destrinça para uma visão detalhada, logo mais verosímil da dor, e, conseqüentemente, para a realização da sua degradante desumanização. O emaranhado de detalhes em que se transformam as personagens e os lugares faz deflagrar a noção de ***persistência da dor***, incrustada como fungos nas personagens, e da qual ninguém se esquece, ao invés de uma dor amplamente observada, cheia de clichês e superficialidades, vista num todo que a faz atenuar, e que é susceptível de ser esquecida.

A fragmentação narrativa erige-se por meio de uma estrutura interseccionada de episódios e lugares nos quais se movem as personagens. Em *Cães*, são várias as personagens, às quais corresponderão um ou mais episódios interseccionados (*flashes narrativos*, segundo Yara Frateschi Vieira (VIEIRA, 2005: 161)) dentro do *corpus*; já em *A Boca na Cinza*, pese embora a coesão de personagens desde o início até ao fim (Sara e Abel), os quadros diegéticos vão-se sobrepondo, sem uma articulação espaciotemporal que as justaponha linearmente (tal como acontece em *Cães*), mas com avanços e recuos (sem marcas cronológicas específicas) que permitem a identificação de *episódios* diversos. Segundo Eduardo Prado Coelho, a propósito de *Cães*:

(...) a ausência de acontecimentos narrativos não significa ausência de acontecimentos. Um só parágrafo e verificamos como tudo fervilha de factos: causalidades desmedidas (...), precipitações temporais (...), sons que se autonomizam dos seres que os transportam e acabam por se transformar em espaços (...), metáforas vivas que fazem desatar o sangue (...), reversibilidades infinitas (...). **Tudo isto cria uma criatividade textual (isto é, uma sintaxe enérgica e activa) que excede em muito o gráfico das narrativas a que estamos mais habituados.** (COELHO, 1999, sublinhado nosso)

É também pelo discurso que a fragmentação narrativa se enforma, e com a qual estabelece uma espécie de relação metadieética, instaurando-se, o próprio (discurso), como representação de lugares e acções e, conseqüentemente, como representação da própria dor, ampliando a susceptibilidade de reacção à dor numa escala hiperbólica. A hipotaxe e a parataxe (sendo esta mais recorrente, e sobretudo marcada graficamente pela vírgula) geram uma vertiginosa sucessão de imagens e acções que se vão sobrepondo à medida que atravessam a observação da personagem e/ou do narrador, em câmara lenta, mas com constantes, estonteantes e, por vezes, imperceptíveis *zooms*:

arrasta-se pelo corredor, a boca a rasar a passadeira, o pó que dela se levanta sufoca-o, o homem acachapa-se na sua sombra como um refúgio, uma gota espessa escorre-lhe do nariz, ouve o corpo raspar o tecido limado, e esse som, que lhe seca os lábios e o obriga a molhá-los com a ponta da língua, parece comê-lo, (NUNES, 1999: 53)

de novo a cozinha, o chão de cimento, coalhado de manchas de humidade, de bordos irregulares, semelhantes à que um pingo de tinta deixa num mata-borrão, o cheiro cru a cabedal, o traço fluorescente enchia tudo de uma luz de lupa que fazia crescer os azulejos partidos da chaminé e o esmalte branco do fogão, os pés batiam na superfície áspera, onde pequenos grãos brilhavam pontiagudos, as paredes tinham uma aguadilha que escorria num brilho ondulado, e o cabedal estava cheio de riscos e de minúsculos cortes, a sombra da mãe era esguedelhada, e o som da água a ferver na cafeteira viscoso e desconfortável, (NUNES, 2003: 45)

Apesar da velocidade instaurada pela construção paratáctica, os quadros descritos são, na verdade, lentos, porquanto neles reside a minúcia de todos os microcosmos que povoam a solidão, o abandono, a dor, pelo que urge examiná-los e ampliá-los exaustiva e vertiginosamente, numa busca incessante de sintomas e/ou sinais de presença ou de humanização. Annabela Rita constata precisamente a compleição fragmentária da escrita nunesiana, que faz deflagrar medos e feridas e gangrenas e anomalias, produzindo *uma espécie de ruptura epistemológica*, isto é, *entregue à vertigem da descontinuidade, da atomização, da rigorosa imanência do detalhado sem fantasma envolvente* (RITA, 2009: 22):

“Ver é estranhar”, na escrita, como na leitura: a imagem é detalhe recortado e amplificado até à sua celularidade, sucedendo-se a outras e seguida de outras ainda, numa sequência descontínua e fragmentária de monstruosidades perceptivas. Diversamente do que acontece com tantos autores cujo discurso integra o pormenor aumentado no que o contextualiza, instituindo o detalhe como signo-sinal da estrutura (...).

E essa atomização pode processar-se até ao limite da máxima e insustentável luminosidade, *cintilância*, até à cegueira por excesso de exposição, alucinante. (RITA, 2009: 21-22)

A fragmentação estabelece, em *Cães*, a soluçante cadência de uma memória corroída pelo tempo (que conduz ao esquecimento gradual dos sintomas da presença), a visibilidade de uma dor pulverizada em terríveis e diversas feridas e acepções, a persistência de uma ontologia estilhaçada pela doença, pela velhice, pela marginalidade, pela solidão. Em *A Boca na Cinza*, a fragmentação narrativa faz acender a dolorosa compleição física das duas personagens anãs, que vivem em constante *ágon* com um corpo incompleto, anómalo, como que truncado, a par com uma memória que os afunda na ampliação dessa irremediável desmesura.

O movimento pendular entre a nomeação silenciosa e a(s) voz(es) com que a dor enunciada surge é outra das *máscaras* da dor no *corpus* em estudo, e instaura um vertiginoso hiato que escancara uma espécie de fenomenologia de figuras microcósmicas (que fazem parte da ampliação excessiva do intervalo entre o nome e a voz) da dor. Vejamos os exemplos que se seguem:

(...) ficaram-me unicamente palavras, quando choro é porque digo a palavra triste, é ela que me faz chorar, ou o teu nome, **quando digo o teu nome recordo-me de mim a chamar-te, e o que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome, então só posso voltar a dizê-lo para que este corpo ainda sinta a vida íntima da ausência, o mundo é o teu nome que eu digo, a espaços, para não afastar muito essa palavra, para a conseguir recordar, tão pouca coisa** (NUNES, 1999: 35, sublinhado nosso)

(...) **lá do fundo gritam: vem aí a anã**, e eu quero fugir, minha mãe diz-me: não lhes lighes, então, todos os miúdos se soerguem nas cadeiras de lona, tensos no desequilíbrio, olhos muito abertos para mim e na boca a formar-se a palavra, tenho medo, tenho medo de a ouvir, de voltar a ouvi-la, cada vez que a ouço, **tenho medo, estou sempre a olhar a boca das pessoas, à espera de a ver surgir, (...) anã, és uma anã, odeio essa palavra que me torna mais pequena**, (NUNES, 2003: 74, sublinhado nosso)

Se atentarmos nos excertos supra, notamos um movimento quiástico entre a nomeação, a voz, a memória e de que modo desencadeiam, em ambos os registos, um determinado *pathos*. No exemplo retirado de *Cães*, aferimos uma busca incessante por uma memória audível, mas a nomeação proferida não equivale à voz da pessoa ausente: *e o que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome*. Então, urge ampliar o aspecto do nome dito, para que lhe seja extraída uma fenomenologia que traga a lume uma memória, mas o que, na verdade, assoma, é a assertividade reiterada da ausência que, por seu turno – e aqui encontramos um oxímoro – é a única forma de aproximar a personagem de um referente mnemónico verosímil: *então só posso voltar a dizê-lo para que este corpo ainda sinta a vida íntima da ausência, o mundo é o teu nome que eu digo, a espaços, para não afastar muito essa palavra, para a conseguir recordar, tão pouca coisa*. É pelo sentir da ausência que aquele *corpo* alcança uma ínfima lógica, residindo no corpo o reduto ontológico da personagem<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Bragança de Miranda, a propósito da “crise do corpo”, analisa: *O que entrou em crise foi justamente a concepção ou imagem de corpo «metafísico», que se expressava juridicamente na primordialidade do «corpo próprio», funcionando como garantia última da «identidade» do «sujeito», ou da singularidade do «indivíduo». (...) Para que a «alma» se tornasse um mero fenómeno neurofisiológico bastou um passo, dado alegremente por muita gente. Desaparecida a «alma», o corpo fica reduzido ao orgânico e às imagens em que se pluraliza.* (MIRANDA, 2008: 83-84).

Já no exemplo transcrito de *A Boca na Cinza*, o percurso face ao nome é precisamente o oposto; na verdade, o nome dito (*lá do fundo gritam: vem aí a anã*) agrava sobremaneira a dor, na medida em que faz ressoar a anomalia de que padece a personagem: o nanismo – *anã, és uma anã, odeio essa palavra que me torna mais pequena*. Deste modo, enquanto em *Cães* são procurados, incessantemente, **antídotos contra o esquecimento**, em *A Boca na Cinza* desencadeia-se o percurso inverso, isto é, assiste-se a uma **permanente fuga à memória**, pois esta vexa e exacerba a compleição física dos seus protagonistas.

A voz assume, pois, a par com outras figuras de amplificação da dor, um pungente ecoar dos nomes que dilatam a ausência, a falta (em *Cães*) e a inexaurível presença de uma compleição física grotesca e indissociável da ontologia dos dois irmãos (em *A Boca na Cinza*). Leiamos, ainda:

(...) um pouco de cuspo escorre dos lábios de Sara, intenso, semelhante a uma crosta, **ouve lá atrás a palavra gritada que a deixa sozinha:**

- **anã.**

**a palavra é uma eira e ela está no meio, a palavra afasta tudo o que a protege,** como um desses espelhos que atiram a paisagem para os bordos e só reflectem o céu,

- **anã.** (NUNES, 2003: 16, sublinhado nosso)

Ao longo desta transcrição, detectamos uma articulação simbiótica entre a personagem e o discurso, que instaura uma forte acentuação da verosimilhança narrativa. Na verdade, *Sara* e a palavra *anã* são descritas numa espécie de cenário metadiscursivo ou numa dimensão escatológica da narrativa, na medida em que *anã* se personifica para instaurar uma imagética com traços alegóricos que permita observar o real isolamento que a palavra impõe à personagem como se de um espelho deformante se tratasse: - *anã. / a palavra é uma eira e ela está no meio, a palavra afasta tudo o que a protege, como um desses espelhos que atiram a paisagem para os bordos e só reflectem o céu*. A compleição física de Sara é, de antemão, um indelével móbil de solidão; contudo, a verbalização audível da sua natureza *anã* traz a lume a instituição discursiva de uma realidade ontológica, na medida em que a própria palavra formula uma hiperbolização trágica do sujeito, por meio de um artifício discursivo paralelístico, acentuado por uma formulação verbal audível: *a palavra é uma eira e ela está no meio, a palavra afasta tudo o que a protege*. De facto, além de uma existência que já a afasta de um mundo padronizado, as próprias palavras (sobretudo as ditas, pois ganham a

intensidade de uma vociferação, sentidas empiricamente pelo corpo) reiteram e ampliam esse distanciamento.

Consideremos, de *Cães*, o seguinte extracto:

(...) o relógio bate as horas e lembro-me de tu recitares: lentas gotas de som no relógio da torre: **estás por todo o lado, tudo aquilo de que me lembro é lembrança tua**, (NUNES, 1999: 108, sublinhado nosso)

Tal como asseverámos supra, encontramos, em *Cães*, uma dor que se dilata – ao invés de n’ *A Boca na Cinza* – pela ausência das vozes, facto que assinala, veementemente, o *pathos* da falta e da solidão. No exemplo citado, assiste-se a uma hiper-concentração a tudo o que produz som e movimento, causada pela ausência de pessoas, numa acérrima perscrutação de indícios da pessoa ausente: *o relógio bate as horas e lembro-me de tu recitares (...) estás por todo o lado*. Na realidade, deparamo-nos, bastas vezes, com a ampliação desmesurada, em *close-up*, dos espaços e dos objectos que indiciam um qualquer vestígio de presença, até se ouvirem sons inusitados, débeis revelações audíveis, num almejar desesperado de memória: *estás por todo o lado, tudo aquilo de que me lembro é lembrança tua*. Este afã de sons que sinalizem vestígios de presença faz com que as personagens ouçam pequenos ruídos microcósmicos, monotónicos e singulares, tal como podemos aferir no excerto infra:

**há muito que o telefone deixou de tocar, o som da campainha foi substituído pelo ruído do frigorífico, monótono, que parece fazer deslocar a casa como se fosse um navio,**  
(...)  
**nada faz nascer um gesto,**  
ei-lo perdido no desconhecimento, esquecido do lugar onde está, esquecido pelo lugar, (NUNES, 1999: 65, sublinhado nosso)

Este é um exemplo flagrante da necessidade de perscrutar sons e rastos, por mais ténues que sejam, que ludibriem a solidão. Todos os sons se miniaturizaram para sons que só num contínuo e persistente silêncio se tornam audíveis. Além disso, os ruídos que deixaram de ser ouvidos eram os da presença de alguém; tratava-se, na verdade, de sons que traziam vozes, ao invés dos sons presentes, que transportam apenas a dilatação desmesurada do silêncio que envolve a solidão: *há muito que o telefone deixou de tocar, o som da campainha foi substituído pelo ruído do frigorífico, monótono, que parece fazer deslocar a casa como se fosse um navio*. Nesta passagem com um forte pendor lírico, o narrador dá conta de que os ruídos que se escutam no presente não anunciam

qualquer sinal de presença (*nada faz nascer um gesto*); pelo contrário, ampliam os vazios, prolongam os espaços, até se tornarem quase indecifráveis, isolando a personagem num cenário que já quase não reconhece. Daí a revelação de uma consciência presente em toda a narrativa e que dilacera e aumenta o sofrimento: **uma voz é somente uma dor que se ouve** (NUNES, 1999: 29, sublinhado nosso).

Em *A Boca na Cinza*, os sons ampliam o carácter de desumanização dos dois irmãos. Leiamos:

**Os sons afastam-se dela e o seu corpo cresce, nesse abandono do afastamento, até ser monstruosamente pequeno, insuportável**, manchado pela sombra da árvore, uma porcaria que lhe suja as mãos ressequidas, cheias de gelhas, as unhas mal cortadas, porque não tem paciência para as arranjar, as peles já tapam as meias-luas, num crescimento vagaroso, todas as manhãs há menos unhas e mais pele, (NUNES, 2003: 33, sublinhado nosso)

Neste excerto o narrador assinala, precisamente, o efeito amplificador dos sons que, ao anularem-se, isolam o corpo grotesco de Sara, como se o desnudassem perante um cosmos ao qual se afigura interdito. Neste quadro sinestésico, o leitor consegue visualizar o corpo de Sara como uma ilha, junto a uma árvore, anormalmente pequeno, descabido, como se se tratasse de uma gota de azeite numa grande superfície de água. Com efeito, o que cresce não é o corpo, mas a monstruosidade com que o nanismo de Sara se desenquadra em relação ao mundo, dando ênfase ao que é diferente, extraordinário, anómalo. O som e a voz, tal como podemos aferir no exemplo supra transcrito, fundam uma barreira entre os irmãos anões e um cosmos padronizado, de cuja matriz se encontram sobremaneira desajustados e isolados – são figuras ou máscaras de amplificação da dor.

As vozes e os sons configuram, tanto em *Cães* como em *A Boca na Cinza*, uma dor que, pese embora percorram trajectos inversos em relação à memória (ora em busca de parcelas de lembrança – *Cães* –, ora num permanente procura de esquecido, pelo *ágon* do reiterado reconhecimento de um corpo grotesco – *A Boca na Cinza*), se consubstanciam na dor essencial que é a solidão, o abandono, a falta, o vazio, perante um mundo que hostiliza e ostraciza os protagonistas, visível por meio de uma constante e forçada auto-reflexão por parte de quem não encontra qualquer eco feliz no presente. Leiamos ainda:

(...) vozes dizem umas às outras: **a anã?** estás a vê-la, sentada, na pilha de listas telefónicas? é a dona do restaurante, ela e o irmão, que grande cabeça, os anões têm

todos uma grande cabeça, e as mãos? e os pés? as mãos são pequenas e os pés grandes, umas patorras,  
 (...)
 

- são as vozes, mas não as minhas, são sempre as vozes dos outros,
- são sempre as mesmas vozes,
- que quer dizer com isso?
- ouve sempre as mesmas coisas,
- como sabe?
- também me acontece,
- o quê?
- **ouvir insultos, só insultos,**
- (...)
- **são coisas que nos dizem e ficam em nós, objectos que não podemos deitar fora,**
- **matam-nos,**
- **não. Apodrecem-nos. Como animas mortos. Com a vida da sua podridão,**

 (NUNES, 2003: 68, sublinhado nosso)

Em *A Boca na Cinza*, os dois irmãos Sara e Abel deparam-se sempre com vozes que não reconhecem: - *são as vozes, mas não as minhas, são sempre as vozes dos outros*. São as vozes que rasgam constantemente as máscaras para deixarem escancarados os sinais que os marginalizam e os atributos que os calcam a ambos na sua condição anã. Ao longo deste diálogo entre os dois irmãos, apercebemo-nos do ininterrupto sofrimento que tudo à sua volta inflige: *ouvir insultos, só insultos*, facto que os arremessa para uma qualquer margem do mundo, fora da órbita do humano. Tudo lhes é alheio, tal como são, eles próprios, alheios ao mundo onde vivem; nenhuma voz é ouvida no presente como uma voz querida, todas as palavras vociferam não um ultraje pontual, mas o ultraje perene que é a sua indissociável ontologia. É esta a única memória que possuem: a memória audível da dor, que os expelle para a desumanização, na medida em que, além da consciência da morbidez do seu corpo, lhes é constantemente arremessada a hiperconsciência do seu ostracismo: – *são coisas que nos dizem e ficam em nós, objectos que não podemos deitar fora, / – matam-nos / – não. Apodrecem-nos. Como animas mortos. Com a vida da sua podridão*. De facto, e de acordo com as palavras de Sara, pior do que matar, os insultos entretecidos, adivinhados e/ou ouvidos por Sara e Abel corroem-nos, *apodrecem-nos*, mantêm-nos na persistência de uma vida que apenas prossegue no lado mais desumano da existência: enquanto vida e, sobretudo, enquanto permanente vida de um erro, de uma malignidade<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> - *nunca o insultaram?*

- *não me lembro,*

- *então, não o insultaram. É que o insulto pesa, comprime-nos contra os pés. Estão sempre a insultar-me,*

- *imaginações suas,*

- *não são, não, até o tamanho das coisas me insulta,* (NUNES, 2003: 103, sublinhado nosso).

Atentemos neste pequeno monólogo presente em *Cães*:

- a solidão está nos olhos dos outros, olham-me e dizem: é um homem só, às vezes, **aproximam-se e perguntam-me: sente-se só? para que me não sinta tão só, mas eu sinto-me ainda mais só**, (NUNES, 1999: 120, sublinhado nosso)

Nesta fala, a personagem dá conta do sentimento de pena que alguns estranhos lhe dedicam e que o humilham mais ainda. Tal como no exemplo anterior, retirado de *A Boca na Cinza*, as palavras e as vozes rodeiam-no e arremessam-no para uma centralidade na qual é protagonista; por isso, aquilo que vê nos outros é o reflexo da sua solidão, que o afecta numa espécie de ricochete que o isola num *pathos* e o expõe desmesuradamente perante o mundo. À consciência silenciosa da sua própria solidão, junta-se a descoberta da consciência dos outros dessa mesma solidão, adjuvada pela dolorosa ampliação formulada pela enunciação audível da sua condição de abandono. Num mundo em que a solidão é extrema, qualquer som que não o da pessoa ausente enforma a exacerbação da dor da falta e do abandono.

Ao contrário de Sara e Abel, para quem qualquer nome dito se exacerba e se deflagra em insulto, para os protagonistas de *Cães*, os nomes audíveis esvaziam-se e transformam-se em sons que deles se descolaram e se vão afastando à medida que o tempo passa, num percurso cúmplice ao da desmemória:

**os nomes tornaram-se simples sons**, ele ouve-os como se ouve o ruído das folhas arrastadas pelo vento, ou uma dor no corpo, o peso de a sentir, **todos os sons confluem para a simplicidade da morte, ou dela saem**, (NUNES, 1999: 144, sublinhado nosso)

As personagens nunesianas são densamente povoadas pelo mais residual, pútrido e doentio de que pode padecer o ser humano: são seres tristes, mórbidos, grotescos. Fazem evocar algumas personagens dos quadros de Paula Rego e quase todas as de Frida Kahlo, pois melindram e chocam de tão estranhas e bizarras. Examinemos os seguintes exemplos:

cuspo para o lenço e fico a ver o líquido raiado de vermelho, dói-me também o estômago, um novelo de dor: sento-me na sanita e sangro: o sangue escorre aguado no brilho tão branco da porcelana, na água de brilho que vem do autoclismo, em fio, num gorgolejo, quase não consigo respirar: uma comichão sobe pelo lado direito da garganta e obriga-me a tossir, vem-me à boca uma saliva espumosa, limpo os lábios com as costas da mão e o queixo fica todo molhado, expiro, ganho um pouco de forças e levanto-me, as calças num molho prendem-me os pés, colam-me aos mosaicos sarapintados de sanguínea, (NUNES, 1999: 82)

(...) às vezes os teus lábios fechados, no fingimento de um beijo, comprimiam os meus, com nojo da anã, da boca da anã, grande, na sua cabeça grande, os seus pés grandes, tudo enxertado num corpo pequeno, desproporção que me equilibra e faz oscilar, fantoche ou sempre-em-pé, uma vez disse-te: és belo: e ouvi um riso interminável, (NUNES, 2003:113)

No decurso destas duas descrições na primeira pessoa, encontramos, no primeiro excerto, uma personagem que, devido à sua doença, se encontra num estado lastimável, nauseabundo, afastado de uma dignidade que a humanize, pelo que todos os fragmentos com que é descrita a arremessam para uma margem de abjecção biológica. A descrição exaustivamente detalhada de todos os pequenos movimentos da personagem, configura um quadro de depauperação existencial, propiciados por uma doença – sabê-lo-emos mais tarde – em fase terminal<sup>124</sup>. Sem que haja qualquer formulação de opinião, reparo ou sentimento perante os terríveis sintomas da doença, a personagem limita-se a descrevê-los em pormenor, cabendo ao leitor<sup>125</sup> a tessitura de considerandos acerca desta vida retalhada pela doença e pela velhice. Maria João Reynaud, a propósito de *Cães*, coloca a tónica na questão da trágica caducidade do homem e na escrita como meio de veemente representação do corpo perecível:

O horror da vida, a abolição da fronteira entre o exterior e o interior do corpo (...) procedem dessa obsessão da queda e da impossibilidade de contornar a realidade defectível do corpo. Resta, pois, assumir a **escrita como expressão da caducidade e da derrelicção do sujeito, através da prática generalizada da anamorfose – ou como acto de solidão que torna ostensiva a miséria humana comum, apelando para a solidão do Outro que é o leitor.** (REYNAUD, 2004, 274, sublinhado nosso)

Em *A Boca na Cinza*, Sara descreve, com pungente auto-crítica, um dos encontros com o pedreiro e reconhece a sua fealdade permanente, que é a de um corpo desproporcional e grotesco. A fragmentação com que, como se de um puzzle se tratasse, Sara se vê composta (*da boca da anã, grande, na sua cabeça grande, os seus pés grandes, tudo enxertado num corpo pequeno*) configura, desta feita, a desproporção

---

<sup>124</sup> Num estudo com relatos incluídos de doentes em fase terminal, Emmanuel Hirsch (2009) reflecte e equaciona a forma como é encarada a dor e o sofrimento por parte dos doentes e por quem os rodeia, cujos considerandos julgamos coniventes com a dor sentida por algumas personagens de *Cães*, enquanto íntima consequência da doença e da velhice. Viver unicamente em função do sofrimento e não fazer mais nada para além disso atormenta, sobremaneira, causa um tormento tal que extravasa tudo aquilo que se possa imaginar (cf. 79). Mais do que o inexaurível medo da doença e da morte, é da solidão, da perda de dignidade, do abandono, e da incomunicabilidade que os doentes mais temem, sobretudo quando estão reduzidas a uma única condição que é a de sofrimento, numa soma de dores una e indecifrável (cf. 80). Esta realidade desestabilizante das pessoas espartilhadas na sua dor fazem-nas alienar-se do nosso mundo, e apontam, constantemente, para a impotência dos que as rodeiam. (cf. 84)

<sup>125</sup> Ao leitor cabe, com efeito, a experiência cabal do grotesco, pelo estranhamento que a abjecção do corpo lhe causa: *Para ele [Kayser] o grotesco só é experimentado na recepção, mesmo que as formas que organizam a obra não sejam reconhecidas como tal. No conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo o que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plantas e objectos.* (ALONSO, 2001: 69).

com que a personagem se observa, numa incapacidade física de ser descrita com um todo harmonioso. Daí decorre o participio *enxertado*, que sugere uma justaposição incoerente e maligna dos elementos grandes (*boca da anã, grande, na sua cabeça grande, os seus pés grandes*), num corpo pequeno, antítese que instaura uma absurda *desproporção que me equilibra e faz oscilar, fantoche ou sempre-em-pé*, uma ontologia desumana, inacessível ao desejo, ao prazer e à dignidade.

Ora, em ambos os casos encontramos-nos perante quadros narrativos deveras disfóricos, povoados por personagens que, tal como nas pinturas das autoras supra referidas, se destacam pelo estranhamento que provocam. Leiamos, a propósito de uma passagem de *Cães* e do que acabámos de constatar, as seguintes aferições de Frias Martins:

O escritor tornou-se mais criativo, no sentido em que reorientou a sua raiva metódica para a **transfiguração imaginativa de um querer saber de si e dos outros sobretudo através das feridas, das pústulas, dos abscessos, das dores de todos aqueles que vivem e se dão a viver no mundo como vítimas de névoas diversas, de impossibilidades físicas, de cegueiras reais ou simbólicas**. Neste quadro, o sintoma da *abjecção* insinua-se no processo de conhecer o mundo pelas suas veredas mais sombrias, isto é, mais **assustadoramente humanas**. (MARTINS, 2009: 40, sublinhado nosso)

Esta necessidade de dissecar a miséria humana até à abjecção, na tónica da dor como representação do mais *assustadoramente humano*, inaugura uma visão de estranhamento em relação aos protagonistas nunesianos, e, em especial, ao conceito de herói, pelo que urge explorar que tipo de herói encontramos nas narrativas em estudo. Ao longo dos exemplos já explorados, deparámo-nos com personagens que vivem a dor, até se metamorfosearem em **máscaras da dor**. Todos os quadros presentes no *corpus* em estudo possuem um fundo pejado de *motivos* da dor. Leiamos os seguintes excertos:

**não morre: a vida serve-lhe para prolongar a dor**, e a dor, tal como fizera ao corpo, torna o mundo plano, (NUNES, 1999: 83, sublinhado nosso)

- mana, mana, pode continuar,  
- não lhe pedi licença, você veio para saber,  
- saber o quê?  
- saber-me sozinha,

**dói este vagar que não ama e que é a espera,  
nada surge nesta espera** (NUNES, 2003:113, sublinhado nosso)

Note-se que, para estas personagens, nem o percurso nem o fim são heróicos; aliás, está bem patente o lento vagar de aproximação da morte (ao invés da morte trágica, em plena juventude, dos heróis clássicos e românticos), que perpassa com

morosidade a doença e a velhice<sup>126</sup>, pelo que a vida é precisamente *este vagar que não ama e que é a espera*. A persistência na vida (*não morre: a vida serve-lhe para prolongar a dor*), apesar de toda a amargura e de todo o sofrimento, é a **condição mais heróica destes anti-heróis**. Estas personagens extrapolam o conceito tradicional e canónico de *herói* e redefinem novos vectores de tipologia. Fundam, na verdade, um complexo oxímoro que desencadeia uma imbricada equação bipolarizada entre os conceitos de *herói* e de *anti-herói*<sup>127</sup>. São estas intercepções que passaremos a explorar, não esquecendo nunca a dor como móbil da existência das personagens.

Além do contraponto com o transcendente e com os heróis bíblicos<sup>128</sup> surgem, a espaços, passagens que fazem evocar um dos heróis que mais se tem coadunado com um dos heróis arquetípicos da ocidentalidade: **Ulisses**. Em *Cães*, existe um certo paralelismo de proximidade entre o percurso de algumas personagens e o do elemento *cão*<sup>129</sup>. No início da narrativa, surge, pela voz do narrador, um homem que passeia com o seu cão pelo jardim (22-23): (...) *vejo-o à distância a passear o cão, do lado vazio da eternidade, por vezes a corrida do cão faz aparecer o tempo, e o homem que o acompanha envelhece a vida num instante*, (NUNES, 1999: 23). Existe um certo tom de vaticínio nesta descrição, a qual se afunda em metáforas que predizem o ténue laço que aquele homem possui em relação à vida: (...) *anda muito direito, com o seu cão que o rodeia de corridas, paragens e olhares tão cúmplices, é um homem feliz neste entardecer de primavera* (NUNES, 1999: 23). De facto, este *entardecer de primavera* é,

---

<sup>126</sup> Schopenhauer, nas suas reflexões em *As dores do mundo*, concebe a redução do ser humano perante a velhice e, em palavras simples e claras, ilumina o apagamento gradual da existência, percurso visível nomeadamente em *Cães*: *O homem acabrunhado pela idade passeia a cambaleiar ou repousa a um canto, sem ser mais do que a sombra, o fantasma do seu ser passado* (SCHOPENHAUER, 1995: 24-25).

<sup>127</sup> *Apresentado como personagem atravessada por angústias e frustrações, o anti-herói concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo (...). (...) veículo de representação dos temas e problemas do seu tempo. (...) E deste modo invertido reinterpreta a condição de centralidade que o herói conheceu.* (REIS e LOPES, 1998: 35, sublinhado dos autores). Carlos Reis e Ana Cristina Lopes sinalizam já esta compleição ambivalente que o herói detém, sobretudo na literatura pós-romântica. Contudo, pese embora esbarre nesta definição, o herói nunesiano possui uma natureza disfórica e aparentemente anti-heróica, mas cuja resistência à dor e a uma ontologia desumana faz de si herói.

<sup>128</sup> Vide capítulo IV.

<sup>129</sup> Aliás, o próprio título *Cães* funda uma estreita concepção do elemento *cão*, ligada simultaneamente à sua presença como adjuvante arquetípico na literatura, nas artes, bem como na assiduidade com que é encontrado na quotidianidade. Ao longo de *Cães* deparamo-nos com alguns episódios em que o cão é a personagem mais visível, numa quase inversão de papéis entre *homem* e *cão*, até culminar, num dos episódios, na morte daquele e na consequente desmemória deste. Numa das passagens, esta inversão é flagrante, pois observamos a personagem numa atitude de cão: *levantou-se, o cotovelo bateu num pacote de leite, e o leite espalhou-se pela mesa, o homem ajoelhou-se nos mosaicos e lambeu-o*, (NUNES, 1999: 145).

Evocamos, a título de exemplo, o filme *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, no qual o *cão* é o elemento que permite o estabelecimento de percursos transversais de pessoas e sentimentos, num desesperado desejo de amor, povoado por demónios e dores que são, no fundo, a dor de todo o ser humano que almeja a felicidade. Pese embora a distinta compleição de ambas as obras (além, obviamente, do tipo de registo), encontramos nelas um contínuo afã por uma memória que preencha, a par de uma luta desigual com a vida e a morte, em tudo o que esta bipolaridade tem de tão intrínseco, inseparável e indelével entre si e em relação ao homem.

tal como *o homem que o acompanha envelhece a vida num instante*, um prenúncio de fim de vida, de decrepitude. Mais adiante, assistimos ao seguinte desfecho:

(...) o velho cai desamparado, para trás, largou a trela, e enquanto cai, cobre-o o agitar desconexo dos braços e das mãos: o som é por fim o da cabeça a bater no empedrado, o dos guardanapos enxovalhados varridos pelo estrebuchar do corpo, e o silêncio vai-se fazendo de um creme de estuque sobre o mundo, o cão aproxima-se e cheira o velho, primeiro as pernas, depois a barriga, por fim enfia o focinho nos sovacos, e afasta-se a arrastar a trela,  
ouve-se:  
- **já nem os cães reconhecem os seus donos.** (NUNES, 1999: 91, sublinhado nosso)

Nesta passagem, notamos que o homem morre e que o seu cão, após uma tentativa de *anagnorisis*, não o encontra vivo, e abandona-o. É quase imediato o estabelecimento intertextual quiástico entre esta e a passagem da *Odisseia*, na qual Ulisses regressa, e o seu velho cão Argo, após ter esperado vinte anos<sup>130</sup> por aquele retorno, torna a ver o seu saudoso dono e, satisfeito este afã, morre. Note-se o quiasmo paralelístico entre ambos os episódios: na *Odisseia*, morre Argo, saciado naquela dádiva do regresso do seu amado dono, enquanto em *Cães*, morre o dono, perante o seu cão que deixa de o reconhecer. Ora, esta antonímia heróica instaura confere a condição de anti-herói à personagem de *Cães*, pois nada no seu percurso é perene, os seus feitos não ressoarão *ad aeternum*, e até o seu cão, passados ínfimos segundos da sua morte, o esquece<sup>131</sup>. Este é o fulcro da gradual desmemória humana, que se esvai tragicamente até desaguar no esquecimento: *O episódio diz respeito, portanto, ao apagamento da lembrança, corolário insuportável da ausência e da passagem do tempo.* (VIEIRA, 2005:160).

O cão é um elemento, pese embora com menor incidência, também presente em *A Boca na Cinza*, desta feita, não como personagem, mas como alusão, metáfora ou até alegoria. Leiamos:

---

<sup>130</sup> Dez anos de duração da Guerra de Tróia e dez anos no regresso.

<sup>131</sup> Note-se, ainda, outra alusão irónico-trágica a um dos mais importantes e indelévels episódios da *Odisseia*, quando Ulisses ludibria o ciclope Polifemo, e que instaura o complexo anti-Ulisses/anti-herói das personagens nunesianas:

- *quem és tu?*

*ri-se, ri-se numa gargalhada, e grita depois a palavra de que se lembra, de onde? não sabe:*

- **ninguém.**

*e repete:*

- **ninguém.** (NUNES, 1999: 80, sublinhado nosso).

Nesta passagem, denotamos a trágica ironia entre um dos mais aclamados heróis da História e um dos mais desconhecidos: o homem do dia-a-dia, com as dores e alegrias do ser humano comum, no fundo de herói mais próximo da humanidade. Este *ninguém* nunesiano, é o pequeno *alguém* que todos somos, com as nossas pequenas vidas, pequenas alegrias, pequenas tragédias. De humano e verosímil heroísmo, portanto.

(chego sempre a casas vazias. Até os mortos me abandonaram. As paredes comeram o que me restara da sua lembrança, com uma paciência que não deixa vestígios. Habito um lugar sem ressonância.)

*(Um cão espera-te recolhido no pêlo lamacento. A chuva é o outro lado da porta. Ouvem-se nítidos os pingos a cair nas asas dos pássaros: único som que o verão trouxe para o inverno)* (NUNES, 2003: 58)

Este registo psicológico de Abel revela-nos a tragicidade de um regresso reiterado e circular que só lhe traz a insistência da solidão que se agrava com a perda da memória dos que já partiram. No Extracto do Diário de Abel<sup>132</sup>, surge o elemento *cão que espera*, mas desta vez com uma forte conotação com a morte como único desfecho possível para um qualquer digno regresso. Em *A Boca na Cinza*, o cão-animal apaga-se para dar lugar ao cão-homem e ao cão-mulher, figuras que se auto-concebem como fisicamente grotescas e inumanas: *ele riu-se e disse: / - como um cão / – tal e qual, mano, somos o cão um do outro*, (NUNES, 2003: 58). Noutras passagens, os dois irmãos surgem comparados a cães, talvez pelo seu tamanho, quiçá pela desumanização física e sentimental com que o mundo os vê<sup>133</sup> e com que eles próprios se vêem plasmados no mundo:

**(um dia ele viu os anões** aparecerem ao longe na álea, duas sombras **como dois cães, ao crepúsculo**, os rapazes andavam de patins, inclinados para a frente, os braços num movimento de vaivém, perseguidos pelo som que deixavam para trás, o canto do melro atravessava em diagonal a paisagem, uma mulher, com um anoraque branco, rodeada de uskies, no meio do relvado, chamava: Tirano, Tibério, Tirésias, e eles saltavam à sua volta, quase lhe chegavam à cabeça, (NUNES, 2003: 96, sublinhado nosso)

Neste excerto, acompanhamos o narrador que descreve a observação de Cecílio, na aproximação de *duas sombras*. No início da descrição, deparamo-nos com a comparação dos dois irmãos a *dois cães*, como se se movessem sob quatro patas, tão atarracada e chã se desenhava a sua silhueta e, conseqüentemente, a sua horizontal sombra. Aos contrário dos três uskies<sup>134</sup> que, num quadro paralelo, saltam junto da sua

---

<sup>132</sup> Corresponde à transcrição em itálico. Todo o livro se encontra povoado de paratextos, todos eles assinalados como Extractos do Diário de Abel, facultando verosimilhança a um discurso psicológico escrito por parte de Abel, ao contrário do de Sara, predominantemente falado.

<sup>133</sup> De entre os episódios onde podemos observar a crueldade com os irmãos anões são vistos pelos outros, destacamos esta pequena parcela, por ser curta e sintomática da trágica desumanização, da qual participa o próprio narrador, que não se coíbe em chamar friamente *anões* aos dois irmãos, como se esse fosse uma espécie de nome próprio:

*os anões, parados, miram-no, parecem esperar que ele os reconheça e diga: então, por aqui? mas o que o rapaz pensa é: quem são estes? quem são estes monstros?* (NUNES, 2003: 97, sublinhado nosso).

<sup>134</sup> Num interessante apontamento, relevamos os nomes dos três uskies que surgem nesta passagem: Tirano, Tibério e Tirésias. Apesar de não considerarmos fulcrais para a análise que ora expomos, o facto é que notamos alguma singularidade na presença destes nomes próprios. Além da evidente aliteração (da consoante dental surda *t* e da vogal

dona a *quase lhe chegavam à cabeça*, num trajecto de verticalidade, os cães Sara e Abel mantêm sempre o traço largo e pesado que os aprisiona ao chão, numa horizontalidade rente ao detrito e ao mais biológico que possui o imanente: são anões e vivem sob a firme e espessa sombra da deformação<sup>135</sup>.

Em *Cães* esbarramos, ainda, em curtos episódios centrados na figura dos cães, e que *entram na esfera da desmemória colectiva* (VIEIRA, 2005: 160). O episódio do cão pontapeado até à morte por um grupo de miúdos que o persegue por um percurso exaustivamente descrito culmina com a aproximação destes ao cão:

em parada, braço estendido, corpo erecto sobre o som dos passos, faces brilhantes como olhos, ei-las viradas para o futuro que julgam claro, é claro sim, a estepe branca onde se atolaram canhões, cavalos, carroças e soldados, os corpos rígidos, um finíssimo gelo nas pálpebras, e nas pupilas um brilho de cegueira (NUNES, 1999: 96-97)

Esta marcha assemelha-se às dos soldados nazis e despoletam uma memória histórica universal. O episódio finda com a morte do cão (*o cerco vai comendo o futuro do cão até o tornar presente, o cão é o presente, o momento pronto à morte, (...) alaga em tripas, em sangue, muco e baba, e dissolve-se na morte* (NUNES, 1999: 97-98)) e desencadeia a extensão dessa memória colectiva, manchada de barbárie, medo e de sangue, trágicos capítulos de História. Outro cão é, também, morto por um bando de miúdos:

tinham agarrado um cão e regam-no com gasolina, acenderam depois um fósforo e uma grande luz irrompeu no escuro, era uma bola de fogo em fuga que iluminava a sua fuga (...)  
as pessoas tinham-se afastado do cão que se tornara um brasido de pêlo a calcinar, o fedor a carne queimada espalhava-se com o fumo que subia num véu quase transparente e depois se desagregava, a fuligem tombava sobre os canteiros e sobre os dois homens sentados no banco de pedra,  
- o que lhe lembra este cheiro? (NUNES, 1999: 146-147)

---

*i*, bem como da líquida vibrante *r*), que colora a passagem com alguma musicalidade e pontual alegria (em contraponto à rigidez monótona e monocromática dos *cães* Sara e Abel), estes três nomes pertencem à Antiguidade Clássica: Tirano era o líder máximo de Roma, no tempo em que vigorava a Tirania; Tibério foi um frustrado Imperador romano; e Tirésias foi um sábio adivinho e conselheiro grego, presente na *Iliada*. Numa espécie de atitude simbólica, aparecem, em *A Boca na Cinza*, metamorfoseados em cães, como se a mensagem a reter, por parte do leitor, fosse a da trágica existência humana, nas suas mais indeléveis características: a caducidade e a memória, sendo que, por causa da primeira (a morte), a segunda será sempre uma miniaturização ou recriação, tal como figuras históricas e mitológicas transformadas em cães.

<sup>135</sup> Esta condição espartilha-lhes os sentimentos e os desejos, reprimindo-os na normal expressão de amor, paixão ou prazer sexual, e veiculando um encontro com os outros apenas pela comum dor, física ou psicológica. Mais uma vez, detectamos o termo de comparação *cão*:

*e ela soube que a solidão dele a amava, mas não ele, ela não era mais do que um lugar com calor próprio, ou um cão, ou outro bicho qualquer que não o enxotava, ele podia sempre voltar para a solidão dela com a sua solidão, sítios que se acolhiam um ao outro* (NUNES, 2003: 92).

O cão incendiado atea nos dois homens sentados uma determinada lembrança, que é a das dos fornos crematórios nos campos de concentração nazis<sup>136</sup>, durante a Segunda Grande Guerra, as quais foram derradeira passagem de milhares de judeus assassinados nas câmaras de gás ou fuzilados. Esta imagem retida pelas duas personagens corresponde, tal como no episódio anterior, a uma memória histórica universal, deflagrada, também ela, pela figura do cão. Em nenhum dos episódios de crueldade gratuita por parte dos miúdos se encontra anulada a continuidade da ideia de atrocidade e barbárie, enfatizada, com efeito, pelo facto de serem protagonizados por crianças; pelo contrário, ela persiste até aos nossos dias, tal como podemos verificar nas cenas em que os *skinheads* agem, como esta em que assassinam um negro na casa de banho de um centro comercial:

olham-no e cospem para o lado, com nojo, empurram a porta da casa de banho e desaparecem, remanesce o som dos seus passos, lá dentro ouve-se um ruído de luta, de vozes abafadas e gemidos, (...)  
e corre para a porta do wc, mas esta abre e surgem os dois gajos que lhe dizem: menos um, param à sua frente, perfilados, estendem o braço direito e berram em uníssonos: viva Salazar (NUNES, 1999: 63)

Como que a querer acordar a desmemória colectiva, adormecida pelo distanciamento histórico, as narrativas nunesianas arrastam o leitor para a problemática da dissolução de valores, fazendo-o lembrar, constantemente, dos indeléveis erros cometidos no passado. A invocação de Salazar, por parte dos neo-nazistas, aquando da consumação dos seus crimes, restaura algumas parcelas de uma memória histórica nacional e universal relativamente recente, e acicata leitor para uma dor que não deve ser esquecida, porque persiste.

Em *A Boca na Cinza* a realidade da diferença protagonizada pelos dois anões chama a atenção do leitor para a voz de minorias que sofrem, levando-o para uma possível descodificação da dor dos que não têm voz. Os irmãos Sara e Abel anulam por completo a sua condição humana, para se fazerem iluminar por uma trágica aura de fragmento ou pedaço defeituoso, com características humanas no que concerne apenas às necessidades básicas, biológicas e viscerais. Vejamos o seguinte excerto:

---

<sup>136</sup> A descrição por parte de um dos que observavam a morte do cão dá conta dessa analogia com os fornos crematórios nazis: (...) *atingia-nos insidioso o cheiro a gordura queimada, fuliginoso, (...) o cheiro ia aumentando e com ele o ruído da expulsão do fumo pelas altas chaminés, - como sabe isso tudo? - sei, porque os olhos de quem mo contou o tinham visto*, (NUNES, 1999: 148).

**((...)) tudo o que me mantém viva é contra mim: ir ao médico, não sair à noite, comer, dormir, foder**, lembro-me de minha mãe perguntar a meu pai: o que vai ser desta criança?  
isto que sou hoje, este cansaço que não é capaz de morrer) (NUNES, 2003: 119)

Sara apresenta, de forma crua e sem rodeios, uma condição de sobrevivência que a invalida enquanto ser humano e cuja vivência se cifra pelas meras necessidades básicas: *ir ao médico, não sair à noite, comer, dormir, foder*. Esta personagem possui a hiperconsciencialização da sua marginalidade, da sua condição de anti-herói, que a exila, tal como ao seu irmão Abel que afirma:

já estou doente, somos doentes, nascemos doentes, nem sei bem que outra doença poderá surgir, nesta, para nos matar, ou desta, **a nossa história é a da mutação de uma doença** (NUNES, 2003: 79, sublinhado nosso)

A existência dolorosa dos dois protagonistas move-se permanentemente e incessantemente sobre o lastro da anomalia que é o seu corpo, logo, sobre o que de visível possui a sua ontologia, motivo pelo qual o seu *pathos* se dilata pela veemência e pela inexorabilidade daquela clausura: *a nossa história é a da mutação de uma doença*.

Apesar de tudo, as personagens de *Cães* conseguem – embora fragmentariamente, em *flashes* ora ampliados exaustivamente, ora desfocados – revisitar algumas memórias de felicidade, como podemos verificar no exemplo que se segue:

- **lembro-me de poucas coisas**, uma delas é a de me vestirem uns calções de flanela azul, uma camisa branca de manga curta com grandes colarinhos, de me agarrarem a mão e de irmos para um largo cheio de jacarandás em flor, os passeios azuis das flores caídas, onde esperávamos uma camioneta, quando ela chegava eu subia os degraus e ficava parado frente ao condutor (...) punha então as mãos nos joelhos e os pinhais corriam na janela, os montes e as casas,  
- e como eram as casas? tente lembrar-se,  
- **brancas e térreas, com um quintalinho em frente, resguardado por um muro onde a espaços havia vasos de malva-rosa**, (NUNES, 1999: 121, sublinhado nosso)

Esta lembrança eufórica do passado contrasta sobremaneira com um presente de sofrimento, de velhice e de solidão. Todos os elementos que dela fazem parte possuem cores, cheiros e movimentos plenos de luz e de alegria e fazem assomar uma parcela de vida repleta de felicidade, com laços de protecção e de afecto. Não obstante os profundos e longos quadros disfóricos apresentados ao longo de *Cães*, as suas personagens lutam contra o esquecimento, precisamente porque **é na memória do passado que ainda encontram resíduos de felicidade**. Por seu turno, Sara e Abel de *A*

*Boca na Cinza* **digladiam-se ante uma memória que nada de feliz lhes traz.**

Vejamos:

(de manhã, na avenida, as árvores despontavam para uma nuvem baixa, troncos secos rompiam o ar turvo, eu ia pela mão de minha mãe, tinha o tamanho que tenho hoje, embora fosse uma criança, minha mãe era enorme, (...) a sua voz como um tecto não caía sobre mim, abrigava-me sem me aconchegar, **à distância do seu desafecto, ainda hoje me lembro dela, eu, a anã, filha dessa mulher esgalgada que falava para longe**, (NUNES, 2003: 69, sublinhado nosso)

Neste monólogo interior de Sara, detectamos, novamente, uma referência à sua mãe, sempre alta e distante, condição física que condicionava a relação afectuosa mãe-filha, facto que vê assumido como um constrangimento para ambas: *a sua voz como um tecto não caía sobre mim, abrigava-me sem me aconchegar, à distância do seu desafecto, ainda hoje me lembro dela, eu, a anã, filha dessa mulher esgalgada que falava para longe*. As memórias da infância de Sara dilatam no tempo a permanente doença que é o seu corpo, pois observa nelas e nas pessoas que as compõem a reiteração da desmesura:

(- **minha avó**, (...))

lembrei-me dela, à porta de casa, recortada na luz do candeeiro de petróleo, sacudida pelo vento dessa noite de chorar o Entrudo, quando os rapazes, nos telhados das casas, ou na torre da igreja, **gritavam por funis de lata, como se fossem altifalantes**:

- **anã, anã**) (NUNES, 2003: 36, sublinhado nosso)

(estou farta, mãe, e **digo mãe como poderia dizer outra palavra próxima**, embora **tu fosses alta e distante e te afastasses de mim, com indiferença**, vejo-te de costas, o vestido com o peso do corpo que veste, e eu a chamar-te: mãe, mãe, de vez em quando voltavas-te e dizias: vê se te calas, eu achava que tinhas vergonha de mim, que pensavas: como da barriga me saiu este monstro, sempre a seguir-me, num trote de mula, desengonçado, e o vestido de repente abraçava-se à tua perna, mostrava-a cheia da dureza que vestia, e eu pensava: **minha mãe é tão alta**) (NUNES, 2003: 86, sublinhado nosso)

Quer a lembrança da mãe, quer a da avó, possuem marcas de distanciamento físico, propiciado pela diferença no tamanho: a avó vê-a *recortada na luz do candeeiro de petróleo*, a mãe era *alta e distante*, e as descrições apontam Sara numa posição de proximidade com as pernas da mãe, e nunca com outra parte mais alta do seu corpo. A memória é acompanhada da ampliação do seu nanismo, quer pelas pessoas que povoam o passado, quer pelas palavras que ressoam no presente e que oneram os sintomas da sua monstruosidade<sup>137</sup>. No primeiro excerto, alguns rapazes vociferam a palavra que,

---

<sup>137</sup> *minha mãe dizia a meu pai*:

indicando a sua compleição física, se institui como insulto: *anã, anã*; no segundo, a própria palavra *mãe* deflagra a dor da diferença, pois, além de despoletar a amarga recordação do desafecto e da indiferença sentidos por Sara da parte de sua mãe, aponta para uma meta-significação do nome que se esvaziou do sentido afável com que a maioria de nós o utiliza e recorda, para se consumir em nome-máscara da dor, já oco de voz, significado e afecto mesmo quando chamado: *digo mãe como poderia dizer outra palavra próxima*.

Numa meta-reflexão do *nome proferido*, Sara consolida precisamente a íntima relação do nome com o seu referente, bem como com a sua enunciação audível: *hoje ouço-te no meu nome, o poder de um nome é o corpo que mostra* (NUNES, 2003: 110). Se buscarmos o contexto desta afirmação, descobrimos que este é o seu *nome próprio*, ao invés de *anã*, substantivo depreciativo com que toda a gente a chamava. Num raro momento de beleza, em que Sara aparentemente se descobre nomeada por uma voz amada (*hoje és só uma voz, e a tua voz é tão bonita, o meu nome é tão bonito na tua voz, não há nada que destrua esta beleza*), emerge a consciência da efemeridade desse instante (*não há nada que destrua esta beleza, um nome é tão rápido que a morte não chega a alcançá-lo*), bem como a noção de que o *corpo que mostra* é, sempre, o da sua anomalia. Um pouco mais adiante, a descoberta de que o rapaz não sabia, afinal, o seu nome, aliada à conclusão de que ninguém diz o nome da pessoa amada, *diz-se sempre: amo-te, sem mais, amo-te é tudo o que há para dizer quando se ama* (111), faz rodopiar a beleza pontualmente observada, numa espécie de efeito de ricochete de oxímoros, pois o que simultaneamente emana beleza e prazer (o nome próprio ouvido) institui e enfatiza a ausência de amor.

Em toda a narrativa de *A Boca na Cinza* quase não encontramos referências eufóricas do passado, pelo que se instala uma tragicidade diacrónica que se acentua à medida que as personagens se consciencializam de que **não têm uma memória que as acalente**, e que as parcelas de memória que possuem deveriam ser votadas ao esquecimento: (*é o que eu quero, abrir-me ao esquecimento e deixar-me morrer nele, como uma omissão*) (NUNES, 2003: 66). Sara e Abel vivem, do lado de fora de um mundo padronizado, uma tragicidade partilhada<sup>138</sup> e oneram o intemporal *pathos* da diferença, conforme afere Manuel Frias Martins:

---

- sua filha é um autêntico bicho, (NUNES, 2003: 116).

<sup>138</sup> - *vejo-te aí, encostada às almofadas, e és uma pessoa morta que vejo. Isto é, vejo-te morta. Como um gato morto. Os seus lábios começam a subir e aparecem os dentes brilhantes. O brilho dos dentes é que é a morte. - que horror. A vida para ti deve ser um inferno.*

Sara e Abel vivem narrativamente nos nossos dias, mas não são muitas as notações epocais que os contextualizam temporalmente. Pelo contrário, e à maneira de muitos dos romances de Rui Nunes, **o leitor sente-se a viver com estas figuras numa espécie de região indiferente a especificidades temporais, ou num plano de tematização da experiência humana expresso na atemporalidade da humilhação social, do grotesco dos gestos, do irrisório, do escárnio, das fissuras por onde escorre o pus do corpo e da alma, enfim, da dor íntima da diferença.** (MARTINS, 2009: 46, sublinhado nosso)

O leitor retém a resistência dos protagonistas nunesianos, que vivem sob a densa sombra do nanismo, facto que os espartilha numa diferença desumanizadora. Sem uma caracterização cronológica que os situe num determinado tempo (excepto pontuais e vagas indicações como *amanhã, hoje*, etc), estes serão, provavelmente, os (anti-)heróis que a História não plasma, mas os que, atemporal e intemporalmente existem nesta ou naquela minoria, como vítimas da natureza, da sociedade, da tragicidade da vida. Por isso, o leitor, segundo Frias Martins, fixa a vida destas personagens, embrenhando-se nela como se dela fizesse parte e sentisse a sua *dor numa espécie de região indiferente a especificidades temporais*, ou então afasta-se para uma interpretação mais lata e lúcida das vítimas das sociedades em todos os tempos, *num plano de tematização da experiência humana expresso na atemporalidade da humilhação social*.

Os anti-heróis de Rui Nunes são as vítimas que o mundo marginaliza, são os homens e mulheres exilados no seu próprio corpo, na sua própria doença e que lutam contra uma corrosiva passagem do tempo, até chegar a derradeira catarse, que será a morte. Todos os episódios do *corpus* nunesiano em estudo encontram-se povoados de, numa primeira análise, anti-heróis; este anti-heroísmo, porém, desencadeia um **preponderante estatuto heróico que reside precisamente no facto de não existirem heróis<sup>139</sup>, mas sim seres humanos verosímeis, cuja heroicidade se instaura na resistência à condição de anti-herói.**

Personagens masculinas e femininas deambulam por entre as narrativas nunesianas, mas não consideramos patente a tónica no **género** da *voz da dor*. Em *Cães*, conseguimos vislumbrar homens e mulheres que sofrem, mas, na maioria dos casos, não há sequer a necessidade de nomeá-los, pelo que se acendem à luz de algumas vagas pistas (sobretudo pela flexão pronominal, substantival e adjectival<sup>140</sup>) que, sem revelarem um rosto, sabemos-los vozes e corpos masculinos e femininos. Já em *A Boca*

---

- *é igual à tua* (NUNES, 2003: 131).

<sup>139</sup> Cf. nota 129.

<sup>140</sup> Registamos alguns exemplos dessas vagas marcas indicativas de género em *Cães*: *ouve ele* (8); *diz o homem* (9); *tão magra que as saias me escorregam pelas ancas* (39);

na Cinza, Sara e Abel verbalizam a dor de maneiras distintas: Sara reflecte exaustivamente acerca da sua dor por dentro de uma espécie de fenomenologia dos motivos que a instituem e verbaliza em constantes *ágonas* metaverbais e de confronto com o seu corpo e a sua trágica e patética intimidade (*o servente de pedreiro dizia: quero-te muito, e era mentira (...), precisava de lhe pagar cada vez mais para ter a certeza de que ele continuaria a vir, ainda hoje não sei se era pelo dinheiro que ele vinha* (125)); Abel, nos diálogos com a irmã, demonstra alguma indiferença em relação ao sofrimento que os acompanha irremediável e indelevelmente. Contudo, os paratextos que polvilham a narrativa e que são excertos dos seus diários, a par com alguns frios nas conversações com Sara, fazem denotar uma intensa complexidade psicológica, e uma profunda densidade lírica e aforística<sup>141</sup>: (*o que ama acolhe-se / na sombra das palavras / como na floresta de bétulas / o lobo de olhos brancos*) (37).

A dor vivida por personagens raramente nomeadas (em *Cães*), abre o espartilho do seu sofrimento individual para a aceção de uma dor partilhada pelo ser humano, e que o leitor identifica, à medida que percorre as narrativas; a dor de Sara e Abel institui um afunilamento desta colectivização, na medida em que acende não a universalidade da dor humana, pelas suas caducidade e malignidade (a velhice, a solidão, a doença, a morte), mas o sofrimento de uma minoria, vítima da diferença. Apesar de se enformar, também, como um *pathos* colectivo, as personagens de *A Boca na Cinza* trazem a lume a esquecida tragicidade das minorias. As marcas e as vozes masculinas e femininas em Rui Nunes fundam, com efeito, distintas dores individuais que o leitor vai somando e articulando a um sofrimento mais lato, que é o seu próprio, ou as dores do mundo.

A dissecação em *close-up* dos motivos da dor provoca no leitor um sentimento novo, de simultâneos repugne e emoção, e estabelece um forte laço entre a narrativa e a sua recepção, na medida em que faz erigir um estranhamento exacerbado perante episódios crus e disfóricos, por vezes nauseabundos e traumáticos. Esta espécie de catalepsia compele o leitor para uma *catábase* que lhe permitirá reconhecer *pathoi* individuais, os quais catalisará para uma dor colectiva, de identificação com uma dor que é a da caducidade da existência humana, em especial nas sociedades actuais. Esta influência poderá repelir, de imediato, o leitor ou, pelo inverso, trazê-lo para o âmago da

---

<sup>141</sup> Frias Martins atesta: *Sara é prosaica e mesmo grosseira, mas interrogativa do destino que lhe trouxe a sua condição física. Abel é aparentemente indiferente à sua condição, mas o romance vai a pouco e pouco revelando-o como pensador íntimo e profundo da experiência do mundo, não só nas respostas que dá às interrogações da irmã, mas sobretudo através de curtos excertos de um diário que escreveu ou vai escrevendo, e que vão sendo interpolados na narrativa.* (MARTINS, 2009: 46).

narrativa e da dor das suas personagens, hiper-verosímeis na hiperbolização da descrição do sofrimento que oneram. Tal como na pintura, estes quadros instigam uma recepção que se pauta por um profundo estranhamento perante **(anti-)heróis vítimas**, que sofrem uma indecifrável dor, apresentada e representada por meio de máscaras que a exacerbam, fazendo desaguar no leitor uma dilaceração que o constringe indelevelmente. A propósito de *Cães*, Frias Martins tece as seguintes considerações, colocando o tom na colectivização da dor de indivíduos e/ou minorias: *Ora, o que Rui Nunes tem para dar ao leitor, sobretudo através dos intensos monólogos interiores das suas personagens ou tão-só de vozes que viajam pelo texto, é exactamente a estigmatização total e absoluta do real humano e social.* (MARTINS, 2009: 43)

Antípodas de um conceito de Narcisismo pós-moderno<sup>142</sup>, as personagens de Rui Nunes exibem as suas pústulas e defeitos, escancaram a biologia para uma dissecação psicossomática em direcção a uma dor muito para além de idiossincrasias e do solipsismo: alteram a ordem da visão na primeira pessoa – comumente voltada para um hermetismo existencial e corrompido por desejos centrados no *eu* –, para, pelo contrário, instaurarem esse individualismo como veículo de uma catarse colectiva que ao leitor cumpre descodificar, não com o objectivo de moralizar, mas de simplesmente dar a ver de uma forma expressiva e fulgurante:

A prioridade ética em torno da escrita de Rui Nunes, construída predominantemente em torno de uma estética de imagens manchadas e sangue menstrual, urina, fezes, vísceras, grosserias, insultos e violências diversas, faz do objecto o lugar mais adequado de comunicação, não só com o mundo, mas também com Deus. É como se fosse necessário descer aos infernos para encontrar o bem supremo, a paz eterna, o prazer infinito, a inteligência sem rosto da iluminação interior. (MARTINS, 2009: 49)

As palavras e as vozes das narrativas nunesianas convidam o leitor a equacionar o seu papel no mundo, não se coibindo este de, inusitadamente, ir ao seu sótão emocional visitar as suas feridas e paixões – *face ao outro que sofre, face à vítima de uma loucura que nos é comum, face à perversidade do mundo e até da natureza* (idem, ibidem) –, fazendo desta identificação com o *pathos* um percurso de colectivização da dor, numa espécie de purgação individual dos males da humanidade.

---

<sup>142</sup> Segundo Lipovetsky, no capítulo “Narcisse ou la stratégie du vide”: *Un nouveau stade de l’individualisme se met en place : le narcissisme désigne le surgissement d’un profil inédit de l’individu dans ses rapports avec lui-même et son corps, avec autrui, le monde et le temps, au moment où le «capitalisme» autoritaire cède le pas à un capitalisme hédoniste et permissif. (...) émancipée de tout encadrement transcendant, la sphère privée elle-même change de sens, livrée qu’elle est aux seuls désirs changeants des individus.* (LIPOVETSKY, 1983: 71-72).

Numa revelação da consciência dessa espécie de fenomenologia da dor, e desta como percurso essencial na história do homem<sup>143</sup>, o narrador de *Cães* oferece-nos, em tom aforístico, a revelação da dor enquanto fulcro em torno do qual se processa toda a vida, e também daquela (da dor) como meta-reflexão de si própria, até à profunda conclusão de que o sofrimento se enche de si próprio, num percurso circular fechado que é a própria vida humana:

**a única história é a do sofrimento que se volta sobre si próprio para percorrer os seus meandros e descobre que não há meandros porque é claro, simples e total,** (NUNES, 1999: 147, sublinhado nosso)

As **máscaras da dor** são, na verdade, os indícios de um *modo de representação* da dor dentro da constituição narrativa e enformam um percurso de sofrimento que se estende desde o mais intrínseco e individual (numa quase cegueira ininteligível) até ao mais humano e universal, por meio de uma memória colectiva deflagrada no leitor através de um percurso de intenso reconhecimento da dor.

A **fragmentação** discursivo-diegética, a par com o estilhaçamento das personagens, acende, *grosso modo*, a ideia da persistência numa vida trágica, da permanência num percurso vazio e despovoado; esta noção, por seu turno, traz a lume um tipo de **heroicidade** que se gera por meio de um oxímoro: é, com efeito, na resistência à constituição anti-heróica das personagens que estas se instituem como heróis. A **palavra proferida e/ou ouvida** e a sua relação com o referente patenteia, em *A Boca na Cinza*, uma compleição física irremediavelmente insultuosa; por sua vez, em *Cães*, assistimos ao gradual desaparecimento de vozes, provocado pelas ausências e por uma passagem do tempo que vai carcomendo as memórias, pelo que é precisamente este esvaziamento que gera a proliferação de micro-sons e ecos de desmemória, escancarando o abandono, a solidão, a falta.

---

<sup>143</sup> Schopenhauer, consciente deste irremediável dialogismo entre a vida e a dor, afirma: *Querer é essencialmente sofrer e, como o viver é querer, toda a vida é, na essência, dor. Quanto mais elevado for o ser, mais ele sofre... A vida do homem não é mais do que uma luta pela existência, com a certeza de ele ser vencido.* (SCHOPENHAUER, 1995: 35).

## **CONSIDERANDOS FINAIS**



A escrita ímpar e vertiginosa de Rui Nunes constituiu um inesgotável aliciante para o presente trabalho, cujo contributo deverá despretensiosamente cingir-se à abertura de alguns vectores para futuros estudos, pois na literatura nunesiana ferve um manancial de sugestões de exploração e, acima de tudo, de fruição. Aliás, esse deverá ser o derradeiro fruto da literatura, segundo Roland Barthes:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque todas foram escritas no prazer (este prazer não entra em contradição com os lamentos do escritor). Mas o contrário? O escrever no prazer garantir-me-á – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo nenhum. Esse leitor é necessário que eu o procure, (que eu o «engate»), **sem saber onde ele está**. Cria-se então um espaço de fruição. Não é a «pessoa» do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialéctica de desejo, de uma **imprevisão** do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo. (BARTHES, 1997b: 37, sublinhado do autor)

Mesmo que a escrita se centre no jogo da inextricável e inexaurível representação da dor enquanto sentimento e enquanto nome, não nos podemos demarcar do seu envolvimento quase promíscuo com a leitura. Porque a escrita de Rui Nunes remete para todos os limites as várias *ordens* com que o homem se move matricialmente, e porque obriga a uma permanente e orgânica aprendizagem, a fulgorização das palavras adquire a força de uma nova *ordem* e arremessa o leitor para uma visita da sua própria intimidade, num inusitado efeito de palimpsesto em relação às dores narradas.

A aventura pelos meandros da dor em *Cães* e *A boca na cinza* desencadeou, ao longo da nossa investigação, uma sempre profícua reflexão no que concerne à problemática da representação narrativa da dor por meio de um complexo encadeamento de figuras, motivos e máscaras, a par com a ininterrupta repercussão do nome enquanto *mimesis* verbal (im)possível, instituindo uma labiríntica cadeia de processos de representação ante um afunilamento estonteante causado por conceitos tão individuais como a solidão, a falta, a marginalidade, a dor.

Mais do que resolver questões de cariz tipológico e de catalogação à luz de um modelo literário, consideramos enriquecedor o equacionar de uma escrita que se funda na apologia do que é marginal, minoria, esquecido, sendo este o principal fio condutor a partir do qual se tecem e pelo qual perpassam as narrativas dos *corpora* nunesianos. As suas personagens, anti-narcísicas e anti-hedonistas, vivem a dolorosa ontologia das minorias, dos seres que sofrem e que vivem, por isso, na fronteira da (des)humanização. Nunes, em entrevista, afirma:

É preciso ser absolutamente contra o esquecimento. Acontece que hoje se está a esquecer. E quando parece que se está a recordar, isso parece um exorcismo. Há situações históricas que nunca deviam ser exorcizadas. Deviam estar sempre a apoquentar-nos, para que não houvesse nunca apaziguamento. (JL, 2007: 9).

Não obstante o nosso propositado desprendimento, e porque entendemos enveredar fundamentalmente pela via da interpretação literária e pela fruição, não podíamos deixar de parte alguns aspectos incontornáveis numa aproximação à obra de Rui Nunes, em particular aos romances *Cães* e *A Boca na Cinza*. A contextualização num tempo caracterizado pela controvérsia no estabelecimento de um fio que permita uma ínfima padronização, como é o pós-modernismo, adveio precisamente da necessidade de situar cronologicamente o autor e a sua obra, deixando em aberto a inclusão (ou não) de Rui Nunes num qualquer movimento literário. Com efeito, a sua imbricada miscigenação e intersecção de géneros, estratégias e categorias da narrativa pode, eventualmente, constituir-se como característica de inserção, tal como pode, igualmente, propiciar um afastamento da tão controversa estética pós-modernista, conforme exposto no Capítulo I.

A dor tem sido abordada como arquétipo desde sempre, por parte da literatura e das artes, e tem-se constituído como fulcro temático ao longo dos tempos. A literatura portuguesa possui múltiplos exemplos deste tema como núcleo de inspiração de diversos autores. Foi partindo destes pressupostos que enveredámos por um curto périplo da dor em alguma da literatura do século XX, nomeadamente em Raul Brandão, Bernardo Soares e Vergílio Ferreira, no sentido de apurarmos algumas e diversas aproximações aos motivos que impulsionaram Rui Nunes para uma incursão tão adentrada na questão da dor. Este exercício revelou-se muito enriquecedor, uma vez que propiciou a descoberta de alguns laivos de precursão (sem que estes autores se constituam como precursores directos e totais) no que concerne à forma como a narrativa se metamorfoseou a fim de representar a dor, aspecto desembocado na escrita da fulgorização como é a nunesiana, que funde intimamente os processos de representação ao tema da dor. Alguns desses aspectos de transversalidade entre Rui Nunes e os autores considerados adquirem relevância, como é o caso da hiper-reflexividade, do grotesco, do discurso metapsicológico ou ainda da fragmentação. No que respeita a este último aspecto, as narrativas de Nunes oferecem uma inusitada profusão de ângulos de análise.

Considerámos, pois, pertinente, no âmbito da escrita nunesiana, salientar a abertura de itens de exploração da questão do sujeito e da fragmentação de carácter e do discurso, aspectos com uma presença marcante em *Cães* e *A Boca na Cinza*. Como abordámos no Capítulo I (e retomado no Capítulo V), a fragmentação narrativa assume um papel fulcral e enforma um palimpsesto com a fragmentação das categorias da narrativa: personagens, lugares, tempo e memória surgem de forma fraccionada, e instauram uma *mimesis* do próprio exercício mnemónico, a par com uma existência parcelar, residual, estilhaçada. Em *Cães*, as personagens almejam uma reconstituição dos seres e lugares da presença, mas a inexorabilidade da passagem do tempo (*histórias partidas* (NUNES, 1999: 34)), a par com a decrepitude, não lhes traz senão fiapos de memória que, apenas a espaços, lhes sacia um minúsculo desejo de memória: *morreram as pessoas (...), a sua morte ficou-me a única proximidade, e com ela nada se pode construir, a não ser talvez a recordação de um pequeno sinal*, (NUNES, 1999: 34).

Em *A Boca na Cinza*, os irmãos Sara e Abel procuram uma qualquer máscara que dissimule a memória, pois só assim conseguiriam esquecer a sua compleição física nanica. Contudo, nada os faz olvidar aquilo que é o seu próprio corpo, pelo que divagam por uma série de diálogos e monólogos de índole psicológica, pese embora a dolorosa consciência da indissociabilidade do seu *pathos*: – *a mana deixou crescer a memória como um gás sufocante – por isso bebo, o álcool desvia-me da tragédia*, (NUNES, 2003: 10).

Do debate existencial das personagens de *Cães* e *A Boca na Cinza* emerge uma série de motivos e *leitmotiven* da dor a par com os seus múltiplos desdobramentos, como a solidão, a falta, a decrepitude, a anomalia, o abandono, ou a (des)memória, como analisado no Capítulo II. É precisamente no âmago destes motivos, que a dor se desenvolve e pulveriza num labirinto de nomes, como os de Deus/deus, os das pessoas ausentes, os que indicam o vazio (*longe tornou-se uma palavra que ele diz para reencontrar a viagem e tornar todos os sítios provisórios*, (NUNES, 1999: 152), os dos espaços e micro-espacos, e os da anomalia (*anã, és uma anã, odeio essa palavra que me torna mais pequena* (NUNES, 2003: 74)). É mediante a imbricada compleição do nome (verbalizado ou silencioso, no domínio do discurso psicológico) que se nos afigura um outro cenário da dor: a personagem debate-se com um **elenco de nomes**, vistos por dentro, até às suas vísceras, até à exaustão de sentido, ou até se tornarem, eles próprios, **representações verbais de amplificação da dor**, culminando com o nome *princeps* do vazio – Deus (*o nome absoluto da falta* (NUNES, 1999: 48)).

Todos os elementos presentes ao longo da diegese – desde as personagens até aos cenários, passando pelo tempo e pelo espaço que suportam múltiplas imagens – configuram-se como **efeito(s) de representação e de sustentabilidade verosímil da dor**. Tal como averiguámos no Capítulo III, o **tempo e o espaço** instituem-se como elementos pendulares entre as personagens e a introspecção ontológica, cujo movimento iterativo despoleta um complexo jogo de imagens à medida que, quer o narrador, quer as personagens, vão penetrando o olhar por entre os cenários espacio-temporais cúmplices de uma progressão metapsicológica pendular (entre os lugares presentes e os lugares da memória) por parte das personagens. Estas derivações vão-se-nos afigurando tendo como móbil de deslocação física e psicológica a **memória**, ponto fulcral na detecção de uma bifurcação na exploração de *Cães* e *A boca na Cinza*: pela dor da decrepitude, da falta, da caducidade da vida, da doença, **as personagens de Cães buscam incessantemente um antídoto contra o esquecimento**, instigam veementemente (pela perscrutação intensa de micro-lugares) o preenchimento de um presente vazio por meio da recordação de um passado feliz ( *digo que te amo a um rosto que ainda posso descrever*. (NUNES, 1999: 60)); Sara e Abel (*A Boca na Cinza*), por seu turno, observam o mundo como antípodas de um cosmos padronizado, no lastro da sua compleição maligna e indelével (a observação microcós mica deve-se precisamente a um campo de visão limitado pela sua natureza nanica), motivo pelo qual **procuram, frustradamente, um antídoto contra a memória**, dado que esta lhe traz unicamente a sua dolorosa ontologia (*o passado nunca se esquece / do meu corpo atarracado* (NUNES, 2003: 71)). É mediante este cosmos despoletado por uma dú plice natureza mnemónica que as narrativas se desenrolam: uma sucessão estonteante de pedaços, fiapos, resíduos quer das personagens, quer de tudo o que à sua volta circula ou habita, desde o tempo aos múltiplos espaços (ambos físicos e/ou psicológicos), que fazem erigir as personagens como entidades povoadas de **múltiplos lugares de dor**.

Os elementos *Deus*, o *homem* e o *nome* fundam uma intrínseca trilogia, pois veiculam, firmam e amplificam a dor pelo distanciamento entre o imanente e o transcendente, numa escatologia que a nomeação, a par com o tempo, impregna de *pathos*. Deus surge obsessivamente numa visão de abandono e de vazio. A cegueira das palavras ganha forma e amplia-se por causa do abandono de Deus ante a sua criação; **as palavras acendem, na verdade, o insuportável clarão da ausência**, a cegueira do homem perante um Deus invisível porque longínquo, ficando a hiper-consciência desse

enorme hiato entre o imanente e o transcendente – **um Deus cuja voz é a do seu próprio nome.**

A incursão pela intertextualidade bíblica, no Capítulo IV da presente investigação, deveu-se à detecção de um manancial de episódios e/ou indícios de passagens bíblicas que convidavam a uma análise mais aprofundada. Job, Lázaro ou Cristo são inexpugnáveis ícones da dor na cultura judaico-cristã, pelo que considerámos pertinente uma adentrada leitura dessas/nessas analogias. Pela sua análise dentro do contexto de *Cães* e *A Boca na Cinza*, inferimos que corroboram na ampliação da dor das personagens, sobretudo pela visão sempre presente de um Deus-dogma/Pai (bíblico) morto, ao invés de um deus-homem falível<sup>144</sup>, marcado pelo erro com que soprara a sua Criação numa existência de dor (*Deus emudeceu-nos, para que a mão construísse o corpo alucinante.* (NUNES, 2003: 62).

O desespero das personagens que sofrem leva-as a aferir peremptoriamente da ausência de Deus, da sua existência apenas como um nome furtivo, insensato, assémico, oco. Deus é, para as personagens nunesianas, uma entidade que apenas pode ser nomeada pelo vazio, pela falta, pelo abandono, pela diferença, pela dor (É um nome necrófilo que ocupa os sítios devolutos, (NUNES, 1999: 86). Por isso, a vida é finita, a morte é finita, Deus é um erro que não perece.

Ante uma transcendência que não acalenta, concluímos, no Capítulo IV, que as personagens nunesianas deixam no leitor o estigma profundo da *persistência* da dor e, com ela, o da *resistência* à dor, por meio de máscaras de representação: a representação verbal e audível da dor, a fragmentação narrativa, das personagens e dos cenários, a ampliação desmesurada, o grotesco, e o estranhamento que afectam o leitor são elementos que delineiam uma dor *princeps*, e que perpassa toda a narrativa dos *corpora* nunesianos. A imbricada teia de vozes e figuras enforma um conjunto de constantes máscaras da dor, dado que alimentam a representação de um tema tão intimamente exposto como é a dor.

A fragmentação (nas personagens, na diegese e no discurso) estabelece, em *Cães*, a soluçante cadência de uma memória corroída pelo tempo (que conduz ao esquecimento gradual dos sintomas da presença), a visibilidade de uma dor pulverizada em terríveis e diversas feridas e acepções, a persistência de uma ontologia estilhaçada pela doença, pela velhice, pela marginalidade, pela solidão. Em *A Boca na Cinza*, a

---

<sup>144</sup> Vide nota 88.

fragmentação faz acender a dolorosa compleição física das duas personagens anãs, que vivem em constante *ágon* com um corpo incompleto, anómalo, como que truncado, a par com uma memória que os afunda na ampliação dessa irremediável desmesura.

O movimento pendular entre a nomeação silenciosa e a(s) voz(es) com que a dor enunciada surge instaura um vertiginoso hiato que escancara uma espécie de meta-reflexividade de figuras microcósmicas (que fazem parte da ampliação excessiva do intervalo entre o nome e a voz) da dor: *o que me falta é a tua voz a preencher o silêncio do fim do teu nome* (NUNES, 1999: 35) *lá do fundo gritam: vem aí a anã* (NUNES, 2003: 74). Mais uma vez, este processo de representação reitera, pela amplificação que a audibilidade emprega à palavra, as necessidades de distanciamento e de aproximação à memória, respectivamente em *A Boca na Cinza* e *Cães*, referidas e ponderadas no Capítulo V.

No domínio das ontologias frustradas presentes nas narrativas nunesianas (sobre as quais incidiu o presente estudo), equacionámos, ainda, de que modo o grotesco se institui como, ele próprio, um traço de representação da dor. As personagens, quer de *Cães*, quer de *A Boca na Cinza* afiguram-se ante o leitor com um corpo desfasado perante um cosmos padronizado, imperfeição física que lhes amputa a existência do corpo e da mente. O corpo pejado de feridas, pústulas, lugares abjectos e envelhecidos (*Cães*) ou ainda o corpo anómalo (*A Boca na Cinza*) formulam uma distinta noção do grotesco que deixa de ser relacionado com as figuras bizarras, mutantes ou híbridas com que aparece sugerido na arte ou no cinema, para se aproximar intimamente do homem-animal, ser biológico, bastas vezes imperfeito, e indelevelmente perecível. Este facto conduz a uma leitura que, por se situar num patamar mais próximo das personagens, arrasta o leitor para uma catártica visão de si próprio, numa observação que institui uma espécie de palimpsesto entre o *eu* da escrita e o *eu* da leitura – amplia veementemente a dor, na medida em que esta se expande para fora da enunciação literária, já noutro tempo e noutro espaço, numa espécie de metalepse psicológica.

A fragmentação discursivo-diegética, a par com o estilhaçamento das personagens, acende, *grosso modo*, a ideia da persistência numa vida trágica, da permanência num percurso vazio e despovoado; esta noção, por seu turno, traz a lume um tipo de **heroicidade** que se gera por meio de um oxímoro: é, com efeito, na resistência à constituição anti-heróica das personagens que estas se instituem como heróis. Esta índole heróica abre as portas ao leitor para uma outra questão: os *heróis* de Rui Nunes, tal como os encarámos ao longo da nossa abordagem, são as vítimas que o

mundo marginaliza, são os homens e mulheres exilados no seu próprio corpo, na sua própria doença e que lutam contra uma corrosiva passagem do tempo, até atingirem o fim da existência física. As personagens de *Cães* e *A Boca na Cinza* arripam caminho para uma irreversível audição da voz das vítimas, cuja existência reside nos escombros de um cosmos padronizado, anestesiado ante a dor sempre presente. O *ágon* das personagens nunesianas dilata a compleição de uma *pathos* que é, afinal, colectivo, e que desemboca no leitor, submetendo-o a um estranho e irreversível reconhecimento da sua dor e das dores do mundo. Concluíamos, ainda, embora correndo o perigo de uma síntese redutora, que as **personagens do *corpus* nunesiano em estudo, nos vértices da desumanização, buscam incessantemente a dor, para, assim, alcançarem uma aproximação à condição humana: *Sem a dor eu seria um lugar desconhecido, por isso a prolongo, para sobreviver*** (NUNES, 1999: 140).



## **BIBLIOGRAFIA**



## I. Literatura :

*BÍBLIA SAGRADA*. Trad. Missionários Capuchinhos. Charlotte: C.D. Stampley Enterprises Inc., MCMLXXIV.

BRANDÃO, Raul – *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991. (Col. Portuguesa 41).

– *O gebo e a sombra. O rei imaginário. O doido e a morte*. Porto: Civilização, 1983. (Col. Cem anos de Literatura em Língua Portuguesa).

– *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Lisboa: Verbo, 1973.

– *Os pescadores*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

– *Teatro de Raul Brandão*. Coimbra: Atlântida, 1970.

FERREIRA, Vergílio – *Aparição*. 50ª ed. Venda Nova: Bertrand, 2000.

– *Para sempre*. 11ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1998.

– *Manhã submersa*. 19ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1997.

– *Alegria breve*. 6ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1991.

HESÍODO – *Teogonia / Trabalhos e Dias*. Trad. José Ribeiro Ferreira e Ana Elias Pinheiro. Lisboa: INCM, 2005.

MOURA, Vasco Graça – *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. 3ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1997.

NUNES, Rui – *O choro é um lugar incerto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

– *A boca na cinza*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

– *Cães*. Lisboa : Relógio d'Água, 1999.

SOARES, Bernardo – *Livro do desassossego*. 4ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

### Teoria e Crítica:

AGAMBEN, Giorgio – *Ideia da prosa*. Trad., pref. e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ARNAUT, Ana Paula – *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne / máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

AUGÉ, Marc – *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la*

- sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- BARRENTO, João – *A espiral vertiginosa: Ensaio sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- *A palavra transversal: literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BARTHES, Roland – *Crítica e verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1997a. (Col. Signos, 14).
- *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona; pref. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Ed. 70, 1997b. (Col. Signos, 5).
- *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Ed. 70, 1999. (Col. Signos, 26).
- BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Ana Tello. Lisboa: Ed. 70, 1989 (d.l.). (Col. Signos, 49).
- BLOOM, Harold – *El canon occidental*. Trad. de Damián Alou. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005. (Col. Compactos, 253).
- BUESCU, Helena Carvalhão – *Emendar a morte: pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras, 2008. (Col. Instantes de Literatura).
- *Cristalizações: fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- CALINESCU, Matei – *As cinco faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- COELHO, Eduardo Prado – *Situações de infinito*. Porto: Campo das letras, 2004. (Col. Campo da Filosofia).
- *O cálculo das sombras*. Porto: Asa, 1997
- *A noite do mundo*, Lisboa, INCM, 1988.
- COELHO, Jacinto do Prado – *A letra e o leitor*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmão, 1996.
- DEVANEY, M. J. – *“Since at least Plato...” and other postmodernist myths*. New York: St. Martin's Press, INC., 1997.
- ECO, Umberto – *Sobre Literatura*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Mondadori, 2005. (Col. Debolsillo).
- *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Colaço Barreiros. 2ª ed. Algés: Difel, 2004.
- *Sugli Specchi e altri saggi: Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*.

Milano: Bompani, 1998.

– *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Trad. Wanda Ramos. Carnaxide: Difel, 1995.

– *Lector in Fabula: Leitura do Texto Literário*. Lisboa: Presença, 1993.

EIRAS, Pedro – *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. 1ª ed. Porto: Campo de Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Pref. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais 4ª ed. s.l.: Vega, 1997 (d.l.). (Col. Passagens).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GOULART, Rosa Maria – *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

GUERREIRO, Ricardina – *De luto por existir: A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

HIRSCH, Emmanuel – *Imparare a morire*. Trad. Chiara Pasquini. Roma: Elliot, 2009.

HUTCHEON, Linda – *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge, 1995.

LE BRETON, David – *Compreender a dor*. Trad. Manuel Anta. Cruz Quebrada: Estela Polar, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles – *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien – *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004.

LODGE, David – *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*. London and New York: Routledge, 1990.

LOURENÇO, Eduardo – *Fernando Pessoa: roi de notre Bavière*. Trad. Anne de Faria. Paris: Éditions Chandeigne, 1997.

LYOTARD, Jean-François – *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988.

MARTINS, Manuel Frias – *Matéria Negra: uma teoria da literatura e da crítica literária*. 2ª ed. Lisboa: Cosmos, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 2004 (d.l.).

MIRANDA, José A. Bragança de – *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008. (Col. Passagens).

NEIMAN, Susan – *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Trad. de Vítor Matos. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

POULET, Georges – *Études sur le temps humain IV: mesure de l’instant*. s.l: Librairie Plon, 1964. (Presses Pocket, 7).

REIS, Carlos (dir.) – *História Crítica da Literatura Portuguesa IX: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005 (d.l.).

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. 6ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

REYNAUD, Maria João – *Sentido Literal: Ensaio de literatura portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 2004.

RICOEUR, Paul – *Temps et récit III: le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur – *Dores do mundo: pensamentos e fragmentos*. Trad. Mário Augusto Guedes. Lisboa: Hiena, 1995.

SEIXO, Maria Alzira – *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Asa, 2001.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e – *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

STEINER, George – *Gramáticas da criação*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

– *Presenças reais: as artes do sentido*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993. (Col. Biblioteca de Textos Universitários).

WOODS, Tim – *Beginning postmodernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.

### **Artigos:**

ALONSO, Aristides – O grotesco: transformação e estranhamento. In *Comum* – Rio de Janeiro: Facha, 2001.

AMADO, Teresa, et alli (redacção) – *Românica: Revista de literatura*: “Fragmento”. Nº 12. Lisboa: Colibri, 2003.

BRÉCHON, Robert – Dois textos sobre Vergílio Ferreira. In MOURÃO-FERREIRA, David. *Colóquio-Letras*, nº 123-124. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

COELHO, Eduardo Prado – Para que Deus se torne vagaroso. *Público*. (11 Setembro 1999).

FARIA, Óscar – Rui Nunes: Entrevista. *Público*. (11 Fevereiro de 2006).

FRIAS, Joana Matos – Do corpo espacejado à cirurgia estética: o teatro anatómico à poesia. In EIRAS, Pedro. *Jovens ensaístas lêem jovens poetas*. Porto: Deriva, 2008.

GUIMARÃES, Fernando – Transformar a dor num poema. In EIRAS, Pedro. *Jovens ensaístas lêem jovens poetas*. Porto: Deriva, 2008.

JOAQUIM, Augusto – Não tem esse nome. *Público*. (11 Setembro de 1999).

LANÇA, Marta – Rui Nunes, Grito. In VARELA, Joana Morais (dir.). *Colóquio-Letras*, nº 157-158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

MARTINHO, Fernando J. B. – Ver e depois: a poesia ecfrástica de Pedro Tamen. In MOURÃO-FERREIRA, David (dir.). *Colóquio-Letras*, nº 140-141. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

MARTINS, Manuel Frias – A raiva metódica da escrita de Rui Nunes. In RITA, Annabela (coord.). *Rui Nunes: antologia crítica e pessoal*. Lisboa: Roma, 2009.

MOURA, Vasco – Contra Bernardo Soares. In *Contra Bernardo Soares e outras observações*. Porto: Campo das Letras, 1999.

NUNES, Maria Leonor – Rui Nunes: Entrevista. *Jornal de Letras*. (14-27 Fevereiro de 2007).

REYNAUD, Maria João – Do sonho ao grito: *Húmus*, de Raul Brandão. *Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, vol. II. Belo Horizonte: FALE/UFMJ e PUC Minas, 2001.

RITA, Annabela – *Ars Moriendi* de Rui Nunes. In RITA, Annabela (coord.). *Rui Nunes: antologia crítica e pessoal*. Lisboa: Roma, 2009.

– «Este apagar-se intensamente luminoso» de Rui Nunes. In VARELA, Joana Morais (dir.). *Colóquio-Letras*, nº 143-144. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

RODRIGUES, Isabel Cristina Saraiva de Assunção – A vocação consentida de Vergílio Ferreira. *Jornal de Coimbra*. (5 de Março de 2003).

SOUSA, João Paulo – A Estética da Alusão: Ensaio sobre a modernidade da prosa contemporânea. *Apeadeiro: Revista de atitudes literárias*. Valter Hugo Mae, Jorge Reis-Sá, dir. nº 4/5. Lisboa: Quasi, 2004.

VIEIRA, Yara Frateschi – A escrita de Rui Nunes. In RITA, Annabela (coord.). *Rui Nunes: antologia crítica e pessoal*. Lisboa: Roma, 2009.

– Da estirpe de Lázaro e Jó: a escrita de Rui Nunes. In FONSECA, Maria Augusta

(org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin, 2005.

### **Artigos e ensaios da Internet:**

CANTINHO, Maria João – Rui Nunes: a experiência da desconstrução da linguagem  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html> (10 de Novembro de 2009)

FLORES, Roberto Dante – Hedonismo y Fractura de la Modernidad.  
[http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=144](http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=144) (17 de Janeiro de 2007)

IERARDO, Esteban - La continua visibilidad de lo invisible: Magritte, Foucault, Hegel, y la pintura del pensamiento.  
[http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=1026](http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1026) (17 de Janeiro de 2007)

REYNAUD, Maria João – Raul Brandão e o expressionismo literário (notas para uma leitura de *A farsa*. *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*. Porto: FLUP, 1999 (18 de Março de 2009).

SOUSA, José Antunes de – Vergílio Ferreira: *A estrutura aporética do seu pensar*. Covilhã: Lusosofia, 2006. (12 de Setembro de 2009).

TRIFONOVA, Temenuga - Is There a Subject in Hyperreality?  
<http://www3.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.503/13.3trifonova.txt> (22 de Novembro de 2006)