

A BOCA NA CINZA, de Rui Nunes. Relógio d'Água, 2003.
Criaturas de um deus Monossilábico

YARA FRATESCHI VIEIRA.
(UNICAMP)

Em génese perversa, os corpos crescem, até se tornarem monstruosamente pequenos, insuportáveis: seres abandonados num mundo do qual tocam, da mesma forma irredenta, os extremos da desproporção. No romance *A Boca na Cinza*, de Rui Nunes, recentemente publicado¹, dois irmãos de nomes bíblicos - os anões Sara e Abel -, movem-se plenos de realidade cotidiana, recortados pela exactidão com que os aspectos mais comezinhos da desproporção no tamanho se nos tornam visíveis e sensíveis; ao mesmo tempo, a escrita, recusando a pequena satisfação da auto-piedade indigna, por redutora, modela as suas criaturas com barro trágico.

Depois de um fragmento identificado como “Extracto do Diário de Abel”, que serve de epígrafe ao livro, inicia-se o texto narrativo que, ao elidir marcas de fronteira (maiúsculas e paragrafação), parece continuar um discurso anterior, existente fora das capas do livro (o ouvido pode aí recuperar ritmos e vocábulos familiares, advindos de outros textos do autor). Compacto, separando-se os segmentos apenas por vírgulas, esse discurso contrasta até mesmo visualmente, na mancha da página, com o diálogo de frases curtas que se lhe segue, interrompido pelos sinais diversos de troca de interlocutor, de pontuação e de incisos. O livro intercalará, em 132 páginas, essas manchas compactas que ocupam todo o espaço previsto para os caracteres, as linhas menos preenchidas, dedicadas aos diálogos, e os textos em itálico, que de maneira geral fecham os capítulos, numerados, mas não separados por salto de página. Essa apreensão gráfica inicial, por si só, pode orientar caminhos de leitura.

Começando pela presença mais visível, os segmentos de escrita compacta: são eles que nos dão descrições de personagens e de lugares, nos introduzem na intimidade das personagens, nas suas recordações e nos seus desejos. Ainda aqui as fronteiras se esbatem: podemos ouvir o discurso interior das personagens, mas ao mesmo tempo vê-las, como que de fora, quase através de

¹ Rui Nunes, *A Boca na Cinza*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003, 132 pp.

uma exposição didáctica (uma das palavras preferidas é “eis”: “ei-la”, “ei-lo”, “eis-me”). Ao mesmo tempo a linguagem, motor e luz da espessura gráfica, condensa-se a ponto de ter que ser lida, por vezes, como se lê um poema: “ei-la protegida pelo afastamento das vozes, no cubo grande e claro onde as sombras parecem luminosas, a varejeira tece a linha aleatória, o azul microscópico do seu voo, enrola a claridade, enrola-se nela...”² Dotada de maleabilidade, porém, é também ela que oferece pequenos quadros narrativos, cuja precisão minuciosa enraíza o discurso em cores e cheiros, na cambiância da luz e da sombra, nos sons, por exemplo, de um amanhecer campesino, mas não bucólico: “eu só via as pernas da burra, da carga de estrume caíam salpicos que me envolviam num cheiro fermentado e quente, os ramos das ameixoeiras batiam-me na cara e tornavam-se cada vez mais escuros, era a sua progressiva escuridão que me dizia que a noite acabava...”³ É uma escrita cujo processo de composição básico, a justaposição, obriga o leitor a preencher os elos implícitos, a ouvir as ressonâncias de um ponto para outro, a estabelecer relações. O ritmo retarda-se, enquanto as cenas, por sua vez, se imobilizam na decomposição do movimento, em câmara lenta: “o cão, agora, brinca, (...) salta feliz, parece ficar um instante parado no ar, o pescoço estendido para cima, a boca entreaberta, um fio de baba a emaranhá-la”⁴. Se não fosse esse *ralenti*, não teríamos diante de nós a imagem do cão fotografado em *close-up* e parado no ar. A segmentação da imagem em movimento, tendendo à imobilidade, tematiza-se quase obsessivamente ao longo do texto; são inúmeras as “paragens” que se acoplam a uma cara, a uns olhos, à manhã, ao esquecimento, à noite, à lágrima, para finalmente explicitar o objecto do desejo: “posso prolongar tudo isto, esta paragem, posso fazer crescer um tempo parado”⁵.

A paragem condensa os objectos, as sensações, dá-lhes concretude, mas torna-os por outro lado objectos mortos diante de olhos implacáveis, ao sujeitá-los à visão microscópica que os inventaria e lhes distorce a proporção. Sente-se que a linguagem converge para o ponto negro de onde surgem as personagens, provoca a explosão que as faz nascer; elas estão em simbiose perfeita com o deus que simultaneamente fala, cria e é criado por meio da escrita: necessariamente, um *deus monossilábico*, cujas criaturas “cresce[m], sob o abandono do afastamento, até ser[em] monstruosamente pequen[as]...”⁶.

Neste mundo, visto por lentes de aproximação microscópica e atacado por uma doença generalizada e corrosiva, arrastam-se (ou rastejam?) as duas

² p. 49.

³ p. 20.

⁴ p. 23.

⁵ p. 64.

⁶ p. 33.

personagens, cuja doença específica é o tamanho. Os seus olhos, mais próximos do chão, entram em contacto quase directo com a vida diminuta que habita as fracturas nas pernas das estátuas, os insectos, os ratos e répteis que se ocultam nos buracos nos rodapés, os pingos de tinta solidificada numa superfície de outra forma lisa. O olhar que os rejeita, por sua vez, não se revê na irregularidade, mas persegue obsessivamente a matéria eterna e sem fissura (de que o plástico – “natureza morta, ou melhor, eterna, tê-la à mão, a eternidade, tê-la e detestá-la”⁷ - é a patética caricatura).

Como a escrita compacta, as personagens ressentem-se do mesmo movimento dilacerado entre a concentração absoluta e a dispersão histórica no tempo: são simultaneamente criaturas de uma palavra pobre⁸ e pessoas de carne e osso numa realidade cotidiana de casas, móveis, objectos e sentimentos feitos para outra medida. As suas falas e as suas histórias, ainda que por vezes se espelhem, exploram por outro lado vias divergentes, que da mesma forma só conduzem a becos sem saída. O diário de Abel, do qual lemos alguns extractos - poemas, não nos conta nada, não é narrativo, como via de regra são os diários - é nele, pelo contrário, que encontramos a condensação “definitiva”, o “resumo” pseudamente sentencioso e aforístico da criação: *Os moinhos de deus moem / a nossa luz*⁹; as lembranças de Sara, contudo, contam-nos as pequenas histórias ancoradas num tempo e num espaço preciso, identificáveis, embora não identificados. Os diálogos entre os irmãos movem-se também entre dois pólos: o sofrimento do abandono e o ressentimento da vitimização, a que replicam sem auto-complacência, com lucidez tragicamente cruel.

O livro, porém, não se lê como uma alegoria; não há um para além do que nos é dito. O que o texto nos dá é a encarnação da linguagem, cristalizada, finalmente, na palavra atarracada de três letras que é a configuração da personagem, o seu corpo sob a forma de som. O romance, no qual ressoam ecos de textos anteriores de Rui Nunes, impõe-se-nos assim como um ponto de chegada ficcional, cada vez mais difícil de encontrar no mundo da produção e veiculação apressada da indústria cultural: a intimidade entre a linguagem que diz o mundo e o mundo por ela criado. O trabalho da escrita exige, por isso mesmo, um empenho equivalente da parte do leitor, forçado a deslocar-se, da situação cómoda de receptor indulgente, para o papel de recriador e crítico, em

⁷ p. 42.

⁸ p. 47.

⁹ p. 132.

domínios rarefeitos, cujo relevo compassivamente rigoroso torna quase inabitáveis.