



The Thin Red Line: o outro trajecto da pele em Rui Nunes

Isabel Cristina Rodrigues
Universidade de Aveiro

PALAVRAS-CHAVE: VISÃO, PORMENOR, HOMOSSEXUALIDADE, MARGEM

KEYWORDS: SIGHT, DETAIL, HOMOSSEXUALITY, BORDER

Realizado em 1998, o terceiro filme de Terrence Malick (que tem, na versão original, o título *The Thin Red Line*) apresenta como motivo preambular da narrativa a descrição dos episódios relativos à batalha de Guadalcanal, a qual opôs durante a II Guerra Mundial, como é sabido, americanos a japoneses em águas do Pacífico. Longe de afirmar que a narração do conflito bélico configura, para o realizador, uma situação de mera pretextualidade factual, parece-me, todavia, relativamente óbvio que a narrativa fílmica de *The Thin red Line* transcende largamente o desígnio ilustrativo que preside à realização de tantos outros filmes sobre a guerra e o seu privado circo de horrores.

Na verdade, o conflito maior evidenciado pelas imagens de Malick não é aquele que opõe as tropas japonesas às tropas americanas, mas o que cada soldado trava com a sua própria consciência, com as crenças e descrenças que carrega e que, por sua vez, o carregam a ele até ao cimo moribundo da colina. Este é, pois, não apenas um filme sobre a existência do mal radical (polarizado aqui no absurdo gratuito da guerra), mas ainda um filme sobre a radical problematização do mal enquanto valor conformativo do humano e a cuja negativa luz se acolhe o destino comum do homem. «De onde vem a guerra?», «Qual a raiz do mal?», «Pode haver Deus onde há guerra também?» – são estas algumas

das questões levantadas pelas personagens do filme no momento concreto do combate e que o espectador vai ouvindo, quase sempre em *voz off*, procedimento este que parece converter-se, em *The Thin Red Line*, no suporte quase reverente da estetização do horror produzida pelas suas imagens, principalmente por aquelas que evidenciam um diálogo contínuo e profundamente agónico entre o intocado esplendor da natureza e a violência extrema da batalha, entendida esta, praticamente ao longo de todo o filme, como uma forma de insulto ao panteísmo de um deus maior.

Terrence Malick é, como Rui Nunes também é (ou pelo menos foi), professor de filosofia, facto este que não será certamente alheio ao facto de as respectivas obras revelarem uma ascendência filosófica razoavelmente explícita. E se os críticos de Malick vêem na sua filmografia a reconstituição ficcional do *agôn* hedeggeriano (segundo o qual a realidade se desenvolveria com base na discursivização do conflito), a verdade é que, no autor de *Sauromaquia*, são bem visíveis os traços niilistas de um pensamento assumidamente filosófico, um niilismo absolutamente radical que não cede, por exemplo, ao misticismo de uma Gabriela Llansol¹ ou sequer ao lirismo redentor de um Vergílio Ferreira. Em Rui Nunes não há redenção possível para o mal do mundo, nem para a falta que, no espírito do homem, sobreveio ao retiro definitivo de Deus e, neste aspecto, a sua obra literária e o filme de Malick são razoavelmente simétricos, sendo-o ainda num outro aspecto, mais importante talvez do que este e de que falarei daqui a pouco – a reavaliação do papel da imagem como signo da percepção humana, imagem esta que, em ambos os criadores, se desenvolve a partir de um idêntico processo de *atomização do real*, o qual faz da natureza, no caso de Malick, o seu preferente instrumento de mediação e, nos romances de Rui Nunes, se revela no esplendor molecular dos objectos representados.

Rui Nunes não é, consabidamente, um autor de fácil leitura, e isto por vários motivos que, na sua essência, se prendem com a ideia de que ao caos do mundo simulado deveria corresponder a pele igualmente rugosa da escrita, entendendo então o escritor que, numa criação radical como é a sua, a caótica violência do mundo descrito não poderia senão dar origem a uma conformação discursiva marcada pela visão cratílica da escrita, reclamando

¹ Isto mesmo foi já notado por Maria João Cantinho, tendo a autora lembrado que, «tal como Maria Gabriela Llansol, Rui Nunes apenas foi reconhecido tardiamente, pois, em ambos os casos, tratam-se de autores de leitura difícil e complexa, avessa aos cânones estabelecidos. Dois casos literários diferentes, mas que partilham a radicalidade da escrita e do trabalho narrativo. Se a escrita de Llansol contém uma raiz mística, e uma luminosidade intensa e irradiante, no caso de Rui Nunes há um niilismo e um desespero kierkegaardiano que a atravessa de lés-a-lés, deixando-nos a braços com a solidão das suas personagens» (Cantinho, 2006: 1).

assim a homológica duplicação do seu sentido no signo destinado à sua discursiva materialização. Em vez de se apresentar como elemento reordenador do caos (encenando assim, em registo mais ou menos simbólico, a possibilidade de uma redenção), a escrita de Rui Nunes prolonga esse mesmo caos até ao impensável da sua desviante opacidade, fazendo da teimosa incoerência do verbo a derradeira cúmplice dessa falha que as suas figuras narrativas reiteradamente evidenciam: «vou pelos caminhos deflagrados das histórias», afirma o escritor, «o mar perfeito dos destroços, e reconheço nelas a doença, a sedução dos seus percursos de sol único, violentos como a própria coerência» (Nunes, 1990: 13).

A doença desse mar povoado de destroços é, então, simbolicamente equivalente à dos humanos navegantes que, de naufrágio em naufrágio, nele vão sulcando as águas tantas vezes navegadas do insulto e da morte, da abjecção e da enfermidade, da dor e da exclusão. O oblíquo discurso do narrador, povoado por uma imensa sinfonia de tipos de letra e pela ostensiva supressão de palavras na frase (que o branco do papel não procura dissimular) pauta-se, assim, pela visão programática da indecibilidade, apostando a cada livro na indeterminação da voz enunciativa e na rarefacção do projecto diegético, projecto esse que, como bem sabemos, em contextos literários menos disruptivos se volve no sólido garante da perceptibilidade narrativa. Porém, a fragmentação narrativa não atinge, em Rui Nunes, apenas a frágil epiderme do discurso (como sucede, por exemplo, nos romances de Vergílio Ferreira, em relação aos quais é sempre possível proceder à regressiva recomposição da ruína no todo da casa perfeita), porquanto é a própria escrita do autor que se compraz em sublinhar a dispensabilidade do tal projecto diegético, esse «molde perfeito» (Nunes, 2004: 35) que, em vez de se instituir como suporte da relação comunicativa que o texto estabelece com o leitor, acaba por dissolver-se na malha disforme do texto, abrindo assim caminho à textualização monstruosa do erro:

O invólucro de uma abelha, molde tão perfeito, em cujos microinteriores, traqueias e estigmas, circula o mesmo ar que o narrador respira, pó e sombra, tão pouco propício a voos de insectos; o esqueletozinho estabelece as relações possíveis, a unidade dos tempos, a merda da história; aqui, frente aos olhos, como a estrutura de um romance, a possibilidade de um erro monstruoso, de um requiem, o narrador exaltado, esse personagem volátil, criador de sentidos e mentiras, envergonhado da sua absoluta transparência, rompe a fulguração gráfica e diz: sem mim tudo estaria condenado ao anonimato dos interiores absolutos. (ibid.)

O trabalho da leitura é, por isso, em Rui Nunes, fisicamente árduo, embora o texto, marcado como poucos pelo luminoso esplendor da palavra, acene ao leitor mais atento

com a dificultosa recompensa da mais pura cintilação. Todavia, esta cintilação deriva mais da precisão quase entomológica da micro-observação do real empreendida pelos vários sujeitos narradores (esse «deserto irrefutável dos objectos» [Nunes: 1990: 31], como se lhe refere a voz narrativa de *Os deuses da antevéspera*), do que de um extático lirismo em face do mundo representado, geneticamente impossível no contexto de uma grafia do horror como é esta, subtraindo fatalmente a visão perceptiva do mundo a qualquer possibilidade de representação lírica.

As «peças narrativas» de Rui Nunes, para utilizar a expressão com que Manuel Frias Martins (Martins, 2009: 37) designa os romances do escritor,² são sempre textos confesadamente irremediáveis, porque escritos a partir desse lugar de ausência que é o absoluto de Deus (o tal do «nome exorbitante» [Nunes, 1999: 175], como se diz nas palavras finais de *Cães*) e de onde emanam depois todas as outras ausências – a da mãe, figura primordial do discurso de um narrador insistentemente subtraído à felicidade da interlocução amorosa, a do seu companheiro ou companheira, mortos já na vida que viveram ou mortos apenas no quotidiano mundo da pequena vida de todos, e, por fim, a da difícil homologação das várias diferenças que, na sua evidência aparentemente disjuntiva, constituem a plena morada do humano:

- a tua falta [Deus] fez-me passar por todas as faltas, até esta, original, a de minha mãe, isto é, a falta que minha mãe sentia e a levava a sentar-se num banquinho, à porta de casa, ela nunca lhe deu um nome, e isso era a tristeza absoluta, dizia: a roseira é a minha companhia, e olhava-me como se eu fosse um estranho amável que de passagem lhe perguntasse: como se sente? (ibid.: 18)

Na verdade, a grande originalidade da produção literária de Rui Nunes parece estar, justamente, no reequacionamento da problemática existencial da falta no terreno eticamente mais marcado da exclusão, quer esta mesma exclusão se exprima de um ponto de vista social, quer ela se manifeste a nível racial, sexual ou mesmo genético (por exemplo, através da experiência da doença ou da deficiência). Os textos de Rui Nunes são, pois,

² Relativamente à indeterminação genológica que atravessa o todo édito dos seus textos, Rui Nunes recorda que este aspecto se inscreve na problemática aparentemente mais vasta da libertadora necessidade de transgressão que o impele a galgar fronteiras, territoriais ou outras: «assim como as fronteiras territoriais me perturbam muito, as fronteiras entre os géneros também. A transgressão das fronteiras é, para mim, vital. Vivo transgredindo-as, por isso penso que essa mesma transgressão esteja já presente na primeira edição de *O mensageiro diferido*. Não sei dizer se aquilo que escrevo é prosa ou poesia, nem estou muito interessado nisso» (Nunes, 2006b).

textos eminentemente da diferença, porquanto os seus protagonistas se apresentam, na sua quase totalidade, como seres humanos sujeitos à sombra macular da exclusão e do cerceamento. E lembro, a título de exemplo de todas as outras exclusões, aquela em que se converte a vida das personagens Rui, de *O mensageiro diferido*, e Gil, de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, habitando ambos o limbo paralisante da usual expectativa hetero-erótica, que os amarra a uma asfixiante relação a três (Rui com Jan [o amante]) e Riki [a mulher] e Gil com Pedro [o amante] e Áurea [a companheira]).

Engana-se, todavia, aquele que pensar que existe da parte do autor uma explícita adesão sentimental a este mundo dos excluídos da norma (doentes, homossexuais, deficientes), adesão esta que não ultrapassa nunca, na ficção do escritor, a esfera puramente intelectual em que se desenha um inequívoco posicionamento ético-político que insta o autor à denúncia e ao grito, mas que, voluntariamente, decide suspender a virtual complacência da voz através da qual o grito se faz texto. Os romances de Rui Nunes são de uma crueza praticamente inédita em Portugal, muitas vezes da ordem do grotesco, da pura escatologia ou da abjecção, porque há aqui sobretudo que dar voz à medida exacta do visível, com a verdade e o horror que há nele, feito de pus, infâmia, sangue, humilhação, esperma e dor³. Esta última é, aliás, uma das palavras mais recorrentes na sua ficção e a primeira do seu mais belo livro, *A boca na cinza* (2003), que conduz o leitor a um lugar muito pouco frequentado pela maioria homogeneizadora dos homens: o nanismo. Os irmãos Sara e Abel, carregando no corpo minúsculo que possuem a sua inevitável herança bíblica, são doentes do seu tamanho e doentes ainda da falta que o seu próprio tamanho instaurou, uma vez que não há Deus nem sexo num mundo de anões, a quem tudo é negado menos a solidão e a capacidade de olhar os outros à altura da cintura: «Deus e o sexo são os meus únicos transtornos» (Nunes, 2003: 72), afirma Sara.

³ À programática crueza de Rui Nunes chama Manuel Frias Martins, partindo de uma expressão do próprio escritor, «raiva metódica», lembrando que esta mesma raiva «emblemata excelentemente toda a escrita de Rui Nunes, quer no seu alcance filosófico quer no seu estado de espírito combativo de vacuidades humanas e injustiças diversas (tanto da natureza como da sociedade). Aquela raiva metódica fez-se sentir posteriormente em inúmeras ocorrências da linguagem grosseira por que este autor continuou a declarar guerra às hipocrisias do mundo, sugerindo a representação da homossexualidade como dispositivo literário de denúncia de todos os lugares-comuns e instrumento de agressão de todos os carrascos» (Martins, 2009: 39-40).

Ora, não deixa, no entanto, de ser curioso verificar que Rui Nunes tem sobre o mundo uma visão também de anão, refazendo na sua escrita o limitado percurso do olhar de Sara, a narradora de *A boca na cinza*, que em virtude da sua condição de anã caminha com o mundo sempre perto dos olhos, à distância, portanto, do registo natural do pormenor normalmente invisível para os outros (até porque só ele, o pormenor, aproxima «os olhos das lágrimas» [Nunes, 2005: 44]) e que assim corresponde a um olhar como que «amputado do mundo» (Nunes, 1995: 52):

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 fistulas de terra húmida, no muro do jardim coberto de musgo há caracóis agarrados que ela vai esmagando com o punho, um cheiro a argamassa molhada entra-lhe no nariz e obriga-a a espirrar, onde pus o lenço? (...) 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, a desatenção gerou um refúgio, mas ela, com malícia, expõe essa vida ao olhar escrutinador (...). (Nunes, 2003: 41)

Estamos, pois, no terreno de uma das mais fascinantes aporias que percorrem os textos de Rui Nunes, porquanto a representação niilista da falta e a sua posterior ficcionalização literária parecem, na realidade concreta do discurso, querer dobrar-se na excessiva abundância do visível, abundância essa que, no fundo, nada mais é além do ponto reverso da cegueira: «falo de um problema biológico. Dói-me ver» (Nunes, 1995: 14), sublinha o escritor em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*. E continua: «A cegueira é a única matéria de ver: este apagar-se intensamente luminoso» (ibid.: 54). Ora, justamente, numa entrevista concedida pelo escritor a propósito da publicação de um dos seus últimos romances, *O choro é um lugar incerto* (2005), Rui Nunes vem sublinhar a importância do paradigma biológico na sua conformação perceptiva do mundo:

Quase tudo em mim é biológico e o fascínio pela ruína é o fascínio por aquilo que vejo melhor; porque, desde miúdo, o acesso à paisagem me esteve desde sempre vedado. (...) Como vejo mal e sofro de uma patologia que me impede a visão do ecrã completo, tenho que andar a ver pelos intervalos e, ao ver pelos intervalos, tenho que andar a aproximar as coisas dos olhos. (Nunes, 2006b)

Curiosamente, a cegueira em Rui Nunes (e são inúmeras nos seus romances as personagens atingidas pela realidade ameaçadora da cegueira, desde o narrador de *Cães à*

mãe dos anões de *A boca na cinza*)⁴, a cegueira, dizia eu, não prevê a manifestação de uma ausência perceptiva do real, como certamente seria de esperar, mas antes a da sua sucedânea inversão, ou seja, a intensa hipertrofia do visível evidenciada por uma miopia quase entomológica⁵ da escrita:

As pessoas são pormenores: o brilho de um líquido que se evapora, o gosto salobro do sangue na boca, a mancha de um eczema no braço. Nunca vi uma pessoa, na sua integridade, frente a mim. Só pálpebras, lábios, crostas, pêlos, mapas irregulares. (Nunes: 1995: 30)

A questão da representação na obra de Rui Nunes é, pois, condicionada por este processo de atomização do real captado por um olhar que recusa submeter-se à grande angular da escrita,⁶ sujeitando-se, em vez disso, à microscópica observação do pormenor, a qual, se por um lado permite ver o que os outros olhos, preparados para a observação mais alargada da paisagem, não vêem, por outro, enferma de uma clara parcialidade perceptiva, acaba por transferir para a margem do visível imediato tudo aquilo que escapa ao restrito campo de visão possibilitado pela lupa, essa «ampliação insular» (Nunes, 1990: 36), e cuja operacionalização dificulta a posterior «restituição totalizada dos aspectos» (Frade, 1992: 106):

⁴ A privação do sentido visual agiliza a aptidão auditiva de Sara, à semelhança do que sucede com tantas outras personagens de Rui Nunes: «Fui-me transformando num ouvido medonho» (Nunes, 2003: 99); «os empregados levantam das mesas as toalhas de papel, amachucam-nas numa bola e atiram-nas para o cesto, ela ouve-as cair umas sobre as outras, num ruído de animais que se aconchegam, ouve os lábios do irmão a mexer, ao mesmo tempo que uma bolha de saliva se forma entre eles, incha e rebenta, ouve o som de uma gota de água a cair no lavatório (...)» (ibid.: 79); «os lábios surdinam um baton glauco» (Nunes, 1990: 33); «Ouvia os corpos nas suas trajetórias, o arfar das folhas das árvores sob um sol irrespirável» (ibid.: 8); «Sonhou com a morte de Manuel e não viu nada desse sonho. Ouviu o sonho: um som: o da navalha de barbear a cair no peito de Manuel já morto» (Nunes, 2001: 6); «As persianas corridas estriavam o terraço, e o seu ouvido de tísica sentiu desprender-se uma folha de malva-rosa, cair pelo ar sorvo e pousar na tijoleira num som quebradiço» (ibid.: 24);

⁵ A referência à entomologia é recorrente na obra do escritor: «O tempo decompunha-se em pequenos estrelecimentos, esboços, intercepções. Examinava-os com a minúcia de um entomologista habituado à transparência» (Nunes, 1990: 36). «Pela luz rectangular da porta, uma borboleta, de repente, ei-la contra um dos vidros a mexer as asas num mexer inarticulado (...)» (Nunes, 1999: 75) os olhos protuberantes, o lábio fino em espiral, um pó levíssimo solta-se-lhe das asas e obscurece-as a nuvem desse deflagrar, o abdómen segmentado e curvo que a pesa, puxa, quase prende ao chão, e o esforço contínuo que ela faz para se subtrair a esse peso, tudo o homem vê na interminável aproximação (...) (ibid.: 76)».

⁶ Veja-se o que afirma o escritor: «A palavra afasta tudo o que a protege, como um desses espelhos que atiram a paisagem para os bordos» (Nunes, 2003: 16). «Olha em frente: de tanto a fixar, a paisagem cegou, e ele diz: nunca aprenderei a ver as coisas (...)» (Nunes, 1999: 43).

- os nossos olhos são lupas,

(porque vemos o que os outros não vêem: as paredes junto ao chão, o papel a esgaçar-se no rodapé, a madeira que apodreceu, se tornou fina e quebradiça, e que os dedos tocam com tanto cuidado, não se vá partir ou esburacar, o pó acumulado nos cantos, as baratas de um vermelho acastanhado transparente que param expectantes à entrada dos seus esconderijos, entre o nosso mundo e o dos outros há a distância de uns centímetros e no entanto são tão diferentes, as suas vozes parecem um tecto das nossas, a sua sombra cobre-nos totalmente). (Nunes, 2003: 124)

Na realidade, este aspecto aproxima a narrativa de Rui Nunes da dialéctica entre a visão panorâmica e a microscopia da observação presente em *The thin red line* e cuja dissensão discursiva constitui, justamente, o cerne da narrativa fílmica de Malick. As imagens da ilha de Guadalcanal oscilam, pois, entre a larga horizontalidade da paisagem (que acolhe, como um longínquo cenário, a realidade do combate) e as que resultam de uma visão estudadamente míope do realizador, em rítmica perseguição (tal como o olhar anão de Sara e do seu próprio criador) das tenras nervuras das folhas ou das penas moribundas dos pássaros. Neste sentido, o *incipit* de *Cães* desenha um perfil descritivo da paisagem, observado pelo narrador a partir do chão, de plena inscrição malickiana, substituindo-se aqui a imagem do crocodilo com que se inicia *The thin red line* pela da residual pulsação do jardim no romance de Rui Nunes:

deitado de costas, o homem vê o azul curvo do tempo, o mundo come-lhe os olhos numa devoração paciente e ele sabe que essa fome de larva estende a sombra pela manhã que se ergue do muro arruinado do jardim, a cal em películas, a argamassa a esboroar-se sobre as boas-noites, as flores contraídas pela luz de um dia fendido, o calor seca a penugem do musgo, empola a tinta verde do portão, faz ressoar moscas, vespas e abelhas, de quando em quando liberta-se uma pétala de flor de cerejeira e o ar torna-se vacilante. (Nunes, 1999: 7)

Todavia, a microvisão de Rui Nunes, ao ampliar exacerbadamente o visível imediato, promove a inevitável desfiguração do real representado (seja ele a decadência do corpo amado, a abjecta solidão do ser humano ou apenas uma fenda no muro do jardim), não porque o processo representativo em si se encarregue da visão deformadora, mas porque, ao restringir o real observável ao lugar abjecto da pústula e da dor, acaba por padecer de uma inevitável parcialidade epistemológica, cuja génese remonta à visão intumescente do narrador, esse «pintor de domingo que desconhece as regras elementares da perspectiva, mas conhece os pormenores de tudo o que pinta» (Nunes, 1995: 93). Pintando apenas

pormenores, «o quadro (o mundo) surge deformado pela monstruosidade dos pormenores, como se transbordassem dos objectos a que pertencem e ficassem na superfície da tela flutuando parados» (ibid.: 93). «Algo come a tua cara, silenciosamente. Algo cheio de fome. A imprecisão. Vejo a minha cegueira a comer-te, estou quase cego (...)» (ibid.: 107).

Ainda em relação a este aspecto, a primeira página do romance que Rui Nunes publicou em 1995 (*Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*) volve-se numa quase arte poética, pela clareza com que codifica a particular forma de representação literária do autor, defendendo assim em simultâneo a legitimidade da sua visão monstruosa do mundo⁷:

Deitei-me cedo e tentei ler durante algum tempo, porém, os meus olhos são instrumentos de deformação que amachucam as letras do livro e as empastam, dissolvendo-lhes os contornos (...). O que vejo nitidamente não é o mundo, mas a sua desfiguração. Poucos viajam por estes caminhos, atalhos que levam a atalhos. Ver é estranhar. Avanço pela cegueira progressiva, nunca perda de visão, mas desvio dela. Afinal a cegueira é andar por uma terra que só eu conheço (...). Aproximo o livro da cara, afasto-o depois, vagorosamente, na esperança de um reconhecimento. Nada. Os meus olhos têm uma intenção estrangeira como se alguém, que não eu, visse por eles. (ibid.: 8)

Insistindo no redimensionamento panorâmico do abcesso, numa espécie de *zoom* invertido, a já referida parcialidade epistemológica de Rui Nunes, inicialmente enformada pela confessada patologia ocular do escritor (e dos seus narradores), evidencia um implícito posicionamento ético de recentramento das margens, corporizado este, no plano concreto da ficção, através do percurso quase canceroso do olhar perscrutador dos narradores, que lentamente se vai desdobrando em metástases várias – a solidão, a deficiência, a segregação racial, a morte, a enfermidade (a qual, como sublinha Maria João Reynaud, faz do corpo o «vulnerável teatro da dor» (Reynaud, 2004: 273) e a homossexualidade. Na realidade,

⁷ A intenção desfiguradora do olhar de Rui Nunes corresponde, assim, como já foi, aliás, sublinhado por Maria João Reynaud (Cf. Reynaud, 2004), a uma focalização neo-expressionista do mundo. Muito revelador é ainda o facto de muitos dos seus livros ostentarem nas respectivas capas reproduções de quadros expressionistas: *Cães* (uma gravura de Egon Schiele), *O Mensageiro Diferido* e *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (gravuras de Francis Bacon), *Ouve-se sempre a distância numa voz* (Emil Nolde). Questionado sobre o motivo que o leva a escolher imagens de Bacon e Schiele para a capa de alguns livros, Rui Nunes esclarece: «Há ali um olhar qualquer que é o meu olhar, uma realidade qualquer que toca a minha. (...) Uma realidade sem complacência, sem compromisso e, de certa forma, não afectada pelas diversas censuras. Essa realidade não censurada está próxima da minha, daquilo que sinto e escrevo. É essa a relação com Bacon e com outros pintores; com as obras que aparecem na capa dos meus livros» (Nunes, 2006b).

não será sequer talvez correcto falar aqui em recentramento das margens, porquanto não há em nenhum dos seus livros uma explícita tentativa de transferir para o centro activo da ficção os seres que tradicionalmente lhe habitam a margem, não só da ficção, como do todo real que é o mundo. Se transferência existe, ela cabe ao olhar do escritor, que subtilmente se fixa na paisagem desviante da margem para nela descobrir o verdadeiro centro desta estranha terra povoada pelo homem. Não há, então, recentramento porque a margem é, em Rui Nunes, todo o centro, inutilizando assim a realidade histórico-sociológica da linha vermelha entre eles. Novamente, *The thin red line*.

Tal como afirma Manuel Frias Martins, o romance *O mensageiro diferido*, publicado por Rui Nunes em 1981, ocupa um lugar cimeiro na revelação literária pós-ditadura da «retórica homossexual» (Martins, 2009: 39). «Livro de amor e raiva», aduz ainda Manuel Frias Martins, este livro protagoniza, no quadro da expressão literária homossexual em Portugal, aquele que é talvez o seu momento criativo mais desabrido, agreste e mesmo violento» (ibid.). Encarnando uma das várias moleculações da exclusão continuamente dissecadas pela essência cancerosa do olhar nunesiano, a representatividade deste trajecto outro da pele na obra de Rui Nunes transcende em larga escala a medida incendiária deste livro, estendendo as raízes da sua explícita vinculação temática aos dois livros que o antecedem (*Sauromaquia* [1976] e *Os deuses da antevéspera* [1977]), ainda razoavelmente incipientes, porém, na crua radicalidade com que outros livros, a começar por *O mensageiro diferido*, reproduzem esta dimensão metastática do real.

O mensageiro diferido é, pois, em primeiro lugar, o mensageiro activo de uma visão impiedosa sobre a dor do suicídio de um amante (Jan), visão essa que o próprio narrador (Rui) endereça à destinatária da carta em que todo o romance se converte (a Riki) inevitável elemento feminino da triangulação erótica vivida por Rui e cuja sublimação acaba justamente por permitir a discursiva materialização das palavras do narrador:

[fala Riki]

Rui, quando te abandonas, te sei homem pouco cumprido, que o teu corpo já esqueceu mulher, adquiriu uma linha ferida para mim, e força nesta pele outros trajectos, outros percursos onde me estranho, outros vagares e pausas que não compreendo, como acabaremos? (Nunes, 2004: 24)

A par da anonimização da pulsão erótica e da sua mais directa correlata, a prostituição masculina (esses «tumultuosos sítios da procura?») [Nunes, 1990: 11] que povoam o espaço ficcional de, pelo menos, três romances – refiro-me a *Os deuses da antevéspera*, *O*

mensageiro diferido e Cães),⁸ a triangulação erótica presente n' *O mensageiro diferido* (e que, quase vinte anos depois, se reitera no triângulo amoroso de Pedro, Gil e Áurea em *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*) constitui precisamente um dos pilares da expressão literária da homossexualidade na ficção narrativa do autor, expressão essa que a sua involuntária tetralogia, composta pelos romances *Os deuses da antevéspera* (1977), *O Mensageiro diferido* (1981), *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado* (1995) e *Cães* (1999), parece querer resumir em registo de heróica exemplaridade:

amo-te. É a voz de Riki;

Jan repete: amo-te;

Riki a sorrir emenda: amo-vos;

Jan responde que está ali para aprender;

Riki acaricia-lhe o cabelo, declamando: aqui, além, tanto faz o pretexto; se fecharmos os olhos, a pele é de toda a gente, o que interessa é que o gesto se faça, não a quem se dirija, porque qualquer pessoa é igual desamor. Estou farta.

(...) as palavras de Jan: no cu não: procure outro, vi-lhe as intenções e não alinho nesse jogo, até que me dói, tenho hemorróidas, tudo menos isso, quanto ao resto, tanto faz, é o que quiserem, mas do que eu gosto é de uma coninha bem feita, hoje, por acaso, atirava-me a uma coninha bem feita, ainda pensei que você fosse trombeiro (...). (Nunes, 2004: 24)

Morto Jan e ausente Riki, resta a Rui (para além da escrita a Riki, mulher-mãe de todas as ficções do autor) o sexo sem rosto de todos os outros excluídos do afecto que habitam, na ficção de Rui Nunes, essa zona sombria e árida da falta, espécie de povoada masturbação que o coloca, a ele, exactamente ao nível dos demais exilados do sexo na obra do escritor, com particular ênfase para o extraordinário par de anões de *A boca na cinza*, os quais, pela boca de Abel, tudo revelam acerca de si próprios e da sua mutilada funcionalidade – «eu bato punhetas, deitado na cama e virado para a parede, e a mana coça a passarinha» (Nunes, 2003: 107).

⁸ Talvez valha a pena estender um pouco mais o texto: «percorro os tumultuosos sítios da procura, do preço, do acaso fingido. Tem um cigarro? Só vou por dinheiro. E quanto? Cem. E o que faz? Tudo. Fica o desconhecido a meu lado, liberta a sua proximidade: um cheiro a sujo, a aguardente, a merda. Tira devagar um espelho da bolsa, olha-se nele, sorri, e pergunta: não pareço uma mulher? Fixo obstinadamente o pára-brisas e choro, um choro tão interior que toda a voz é solúvel» (Nunes, 1990: 11).

Transcendendo, pois, o restrito espaço ficcional de *O mensageiro diferido*, a retórica homossexual de Rui Nunes parece querer corresponder ao desassombrado olhar de um escritor a quem a cegueira (em forma de míope desvio da visão tiranicamente normalizadora do real) tornou especialmente atento à globalidade dos seres humanos que, na expressão de Manuel Frias Martins, «vivem e se dão a viver no mundo vítimas de névoas diversas, de impossibilidades físicas, de cegueiras reais ou simbólicas» (Martins, 2009: 40):

o tipo passava-me as mãos pelas pernas e dizia, por entre as minhas palavras, como as achava boas e duras e o resto com certeza; eu olhava o candeeiro e inflectia a história para zonas mais brutais; inutilmente: ele não me ouvia, numa atenção de míope aos botões da braguilha, e o que eu falava, coisas de somenos, não era para ninguém, até que senti puxarem-me as calças para baixo; (...) dedos tremelicantes pelas cuecas repuxavam o elástico e metiam-se entre o pano e a pele até às zonas de pêlo, ao caralho murcho, então?, acariciei-lhe as têmporas, as unhas pelo rijo da laca; dobrava-me sobre o meu futuro, programa conciso, idêntico ao deste homem que me lambe os testículos, com a sofreguidão de um animal acochado, um vislumbre de medo apodreceu-lhe o hálito, entre a cárie e o colgate. (Nunes, 2004: 60)

BIBLIOGRAFIA

- CANTINHO, Maria João (2006). «Rui Nunes. A experiência da desconstrução da linguagem». *Espéculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literários*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 31. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html>)
- FRADE, Pedro Miguel (1992). *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Edições Asa.
- MARTINS, Manuel Frias (2009). «A raiva metódica da escrita de Rui Nunes». In Rita, Annabela (coord.). *Rui Nunes. Antologia Crítica e Pessoal*. Lisboa: Roma Editora, 37-51.
- NUNES, Rui (1983). «*Quem da Pátria sai a si mesmo escapa?*». Lisboa: Relógio d'Água.
- (1986 [1976]). *Sauromaquia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1990 [1977]). *Os deuses da antevéspera*. Lisboa: Veja.
- (1995). *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1999). *Cães*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2001 [1997]). *Grito*. Lisboa: Bibliotex.
- (2003). *A Boca na Cinza*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2004 [1981]). *O Mensageiro Diferido*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2005). *O choro é um lugar incerto*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006a). *Ouve-se sempre a distância numa voz*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2006b, 11 de Fevereiro). Entrevista ao «Suplemento Mil Folhas», 5.
- REYNAUD, Maria João (2004). «O neo-expressionismo de Rui Nunes». In *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 261-281.

RESUMO:

Partindo de uma aproximação intertextual entre a produção narrativa de Rui Nunes e a filmografia de Terrence Malick (em concreto o filme *The Thin Red Line*, de 1998), procurará mostrar-se como a ficcionalização da temática homossexual na obra literária de Rui Nunes corresponde a um particular modo de representação literária, assentando este, maioritariamente, na textualização expressionista de valores sócio-existenciais como a exclusão ou a deformidade e na microscopia da observação empreendida pelas várias vozes que povoam as suas narrativas.

ABSTRACT:

After underlining the intertextual kinship between Rui Nunes's narrative work and Terrence Malick's filmography (most particularly his 1998 film entitled *The Thin Red Line*), we seek to show how the fictional thematization of homosexuality in Rui Nunes's literary production corresponds to a particular mode of literary representation based on the expressionistic textualization of social and existential values, such as exclusion or deformity, and entails the microscopic observation carried out by the several voices circulating within his narratives.

