

Rematerializações da escrita.

Rui Nunes: do literário ao fotográfico ao performativo

Eunice Ribeiro*

Não são raros os casos em que a literatura combate a sua própria natureza verbal e discursiva para se aproximar de uma não-fala, acolhendo poéticas do silêncio e da elipse ou afirmando-se, aparentemente contra a temporalidade dos seus signos, como uma escrita-visão e/ou uma escrita-gesto. Neste último caso poderemos situar o trabalho literário de Rui Nunes (Lisboa, 1947), cujo fazer verbal – fragmentário, desnarrativizado, ‘físico’ –, além de refletir uma clara consciência política da língua e dos seus usos, tem provocado alguns impasses genológicos, agravados pela solicitação transfiguradora e expansiva que ele mesma parece conter, rumo ao transmedial e ao transmaterial. O recente e inovador projeto *Rastro, Margem, Clarão*, promovido pela Associação Terceira Pessoa (Castelo Branco), que aqui comentaremos, propõe-se responder a essa solicitação da escrita nunesiana, o que significa assumir, à partida, a hipótese de um alargamento do campo de referência da palavra ‘literatura’ a práticas essencialmente intermediais e performativas. Do ponto de vista da recepção, a hipótese permite-nos, por outro lado, equacionar a possibilidade de ‘ler’ Rui Nunes nem só através de palavras.

Rui Nunes: ver mal, escrever contra

Na agressão aos mecanismos convencionais da língua, que a escrita literária de Rui Nunes vem exercitando desde os primeiros livros publicados pelo autor, reencontramos um sintoma evidente dessas modernas filosofias do conflito às quais a literatura contemporânea tem continuado a responder pela resistência a modelos de exatidão e de eficácia e pelo assumir da perda como alternativa única de comunicação profunda: “Quanto mais utilizamos uma linguagem que coloca o mundo à nossa disposição”, comentou Silvina Rodrigues Lopes a propósito da poética romanesca de Agustina Bessa Luís (e outro tanto poderia ser dito sobre muitos filhos e filhas desenvoltos da nossa experiência moderna), “tanto mais insignificância se gera à nossa volta” (Lopes, 1992, p. 52). Em Nunes, esta atitude de resistência a modelos de fluência e correção das línguas e das gramáticas surge recorrentemente metaficcionalizada, ao jeito de um motivo condutor

* Professora catedrática, Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

transversal à sua produção literária, que teoriza aquilo mesmo que experimenta literariamente:

(...) quanto mais exacta for a descrição menos real te parecerá o mundo (...) (Nunes, 1993, p. 39)

— as pessoas falam continuamente, e essa fala sem interrupção horroriza-me, a fluência que é a certeza das suas vidas, e do mundo, e de deus, eis-me sem lhes poder responder, porque só tenho a imprecisão, o tenteio, o tacteio, faltam-me palavras, as frases param a meio, preciso de respirar (...) (Nunes, 2003, pp. 36-37)

Escrever não ilumina: escurece.

Cria uma sombra que procura o seu duplo. O corpo. Um corpo que não há.

:

Toda a escrita é uma palavra destruída. (Nunes, 2014, p. 90)

Enquanto crítica da História e reação às narrativas hegemónicas, a hipótese do literário constitui-se, neste sentido, como um fazer negativo que trabalha intervalos, inevidências, ‘zonas de indeterminação’ (Rancière, 2010) onde o sensível se desdobra em pensamento ou em *pensatividade*, i. e., nas palavras de Rancière, numa “imagem que contém pensamento não pensado” (*id.*, p. 157). No caso de Rui Nunes, um autor que assume o olhar como via privilegiada de acesso ao mundo, a sua poética da perda encontra uma determinação orgânica suplementar que, de um só golpe, a naturaliza e a sobrelegitima: Rui Nunes vê mal, sempre viu mal.¹ Está, portanto, naturalmente apto para escrever o mundo da perspectiva do *cego* (modelo de todo o desenhador, se seguirmos a teoria derrideana das ruínas [cf. Derrida, 2010]) ou do *monstro*, se por monstro entendermos o corpo não codificado, ele próprio um “signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem” (Gil, 1980, p. 39). “As palavras morreram com os olhos” (Nunes, 2016, p. 29), escreve o autor, como quem atribui a uma falência ótica e aos hiatos da percepção a qualidade da escrita que pratica: uma escrita de escombros e a partir de escombros, vislumbres, sobras, comprometendo quer a sua aptidão figurativa face ao mundo, quer a sua dimensão figural de marca ou inscrição, dissolvida antes em constelações e manchas de reduzida coesividade e legibilidade difícil. O regime de escrita nunesiana seria assim, adotando as formulações de José Gil, o de uma *infralíngua* defeituosa ou monstruosa que procura significar “sem a ajuda de (e contra) a cultura” (Gil, 1980, p. 40) a partir de um olhar míope ou cético que desfigura, amplia, não capta senão pormenores, como um carrasco que destrói as *grandes harmonias*:

¹ Em entrevista a Diogo Vaz Pinto, para o *Jornal i*, Rui Nunes (2013) faz derivar explicitamente a sua escrita de um ato perceptivo: “(...) eu vejo muito mal e sempre vi mal, e no entanto olhar é para mim a coisa mais fascinante, porque o mundo só pelos olhos é que me entra. A minha escrita nasce de uma percepção”.

vislumbro minha mãe,
através de um olhar míope, minha mãe que não vê claramente o seu corpo e por isso o desrealiza, sempre a névoa onde está mergulhada, bem pode o marido dizer-lhe: a menina movimenta-se como uma sonâmbula, por que não usa óculos? (Nunes, 1993, p. 27)

(...) ampliar a aparência até à imperfeição, destruir com a lupa as grandes harmonias, é assim o olho de Deus, esse grande olho céptico, ou o Inferno, *eu, narrador, perante limites tão curtos de todas estas fotografias, só posso ampliá-las até as desfigurar: terra informe: isso sei fazer, afinal os caminhos do mundo são profundos, verticais*, (Nunes, 1993, p. 156)

Amplia: e o desumano aparecerá.
E depois corta, recorta, separa,
com o método de quem investiga
um fiapo de pele, o núcleo de uma célula, o fragmento de uma veia.
Amplia: e torna-te um carrasco:
os teus olhos só vêem pormenores: um mundo
que esconde os seus nomes. Que esconde
todos os nomes. Que esconde. (Nunes, 2011, p. 26)

Em suma, uma escrita-visão que esconde e não faz ver. Que extingue a visibilidade para acolher uma grafia das sombras ou uma *skiagraphia* (como se diz, regra geral, da fotografia, um *medium* de convocação frequente em Rui Nunes), confundindo e/ou multiplicando a origem das vozes e das narrações e onde o próprio relevo gráfico e tipográfico das páginas – marcadas com itálicos, negritos, pontuação anómala, alternâncias branco/negro do papel, intercalação de imagens –, adicionado a uma gestão inesperada dos espaços vazios parodiam as articulações e a géstica socializada dos signos. A poética da escrita nunesiana faz do suporte de inscrição um teatro de ‘humilhação’ das formas e das figuras ritualizadas – “gosto de levar algumas palavras à humilhação” (Nunes, 2020, p. 29), escreve-se, a negrito e ao centro de uma página em branco, em *O Anjo Camponês*, um dos seus mais recentes livros –, ao mesmo tempo que transforma esse suporte numa grande arena de ensaio, de experimentação e de performatividade outra dos sinais – de *vida* outra *das formas*, diríamos, recordando o clássico ensaio de Henri Focillon. Alguma dessa performatividade não parece muito distante, diga-se, dos jogos verbi-voco-visuais e das lógicas paronímicas e permutativas do nosso Experimentalismo histórico:

Cada palavra que escrevo. Contra. O meu íntimo medo.
Cada palavra que escrevo contra: o meu íntimo medo.
Cada palavra que escrevo contra o meu íntimo. Medo?
Essa mola, entre os lábios, dá-lhe a fúria.
O furor. Um tição. Um tacão. Um nó corredio. (Nunes, 2020, p. 36)

Entre o medo e a fúria, a máquina de contra-escrita de Rui Nunes desarticula, desfigura, corta. Insiste no erro, o que quer dizer opor-se dinamicamente à instituição e respetivos interditos (orto)gráficos, linguísticos ou temáticos (o calão, o abjeto, o escatológico têm presença recorrente nos livros do autor), autossinalizando-se como gesto radicalmente transgressor, como uma literal “*arte povera*”, nas palavras de Eduardo Prado Coelho (Coelho, 2003, p. 78), humilde de grandes lances e de grandes desenlaces para se instaurar, ao invés, como “prolongada exposição a uma falta” (Nunes, 1999, p. 26). O ‘hermetismo’ normalmente apontado à escrita de Nunes torna-se, aliás, o mais imediato sintoma desse seu coeficiente de transgressividade e, ao mesmo tempo, outra formulação possível do medo do leitor e da leitura.

A escrita. Uma Ítaca sem coordenadas, aproximação subtil e sempre repetível da morte: escapar à chegada do Ulisses, ao pé que pisa a areia, esse enorme prego a que se virá a chamar reconhecimento. (Nunes, 2018, p. 51)

É nessa e através dessa atuação deliberada contra o ‘discurso’ e contra a ‘obra’ promotora de descontinuidades e desintegrações da palavra e da letra que a *literatura* de Rui Nunes se afirma *não-literária*, solicitando outro tipo de meios e de modos de concretização, afastados da verbalidade e mais próximos ora da imagem (a imagem fotográfica, muito especialmente), ora de certas poéticas performativas. Digamos que essa “vocação cambial” que Vasco Graça Moura (2009, p. 85) assinalava para a criação artística, esse talento dos objetos da arte para encontrarem as suas moedas de troca, as suas pontes, os seus parentescos – noutros termos: de combaterem a sua especificidade medial –, toma, em Rui Nunes, uma particular força injuntiva, engendrada de dentro da sua própria verbalidade desintegrada e desintegradora.

O pensamento de Vilém Flusser acerca do antagonismo entre escrita e imagem poderá ajudar-nos a abordar, ainda que pelo avesso, a poética criativa nunesiana. Entendendo os textos (da história) como substituições de imagens (do mundo real), o teórico checo legitima aproximações hermenêuticas concentradas em “descobrir as imagens que o texto significa” (Flusser *apud* Casas, 2017, p. 28) e aniquila enquanto escrita potencialmente iconoclasta, e processo de significação que se produz contra a imagem, reduzindo-a à linearidade de um pensamento conceptual. Ora, a literatura não-literária praticada por Rui Nunes parece-nos ultrapassar tal estado de iconoclastia, particularmente convocado pela filosofia flusseriana, na medida exata em que manifesta internamente um comportamento da ordem do fotográfico e do performativo, ou, dito de

outro modo, em que se pratica como o seu contrário, reformulando-se como *antitexto* que “já não se limita funcionalmente a ir contra a imagem” (Casas, 2017, p. 28), mas, ao invés, solicita-a.

É essa subversão ou perversão do *medium* literário operada na/pela escrita nunesiana no sentido da sua expansibilidade (recuperando aqui a ideia de ‘campo expandido’ tal como foi desenvolvida por Rosalind Krauss) que autoriza a reencenação dos seus processos, do seu *clima*, e dos seus efeitos pelas materialidades próprias da fotografia e da *performance* (lembramos aliás que, para Flusser, a pragmática da fotografia implica necessariamente o *gesto*). Trata-se assim de abordar as materialidades da literatura além da letra escrita, mas a partir do que ela própria contém e retém de ‘grafias’ outras, incisivas, de ordem visual e corporal que atuam em jeito de extensões ou expansões antitextuais do que já é um antitexto, no sentido atrás mencionado.

Rastro, Margem, Clarão: expandindo o (anti)texto

Tal foi o objetivo do recente e inovador projeto *Rastro, Margem, Clarão* levado a cabo pela Associação Terceira Pessoa², de Castelo Branco, ao longo do ano de 2020, com o apoio, entre vários organismos, da Direção Geral das Artes. Deste projeto poderemos começar por dizer que se apresenta como triplamente *excêntrico*: excêntrico em termos de política geocultural, por se ter desenvolvido regionalmente e na periferia dos grandes centros culturais; excêntrico por partir de um objeto já de si descentrado, como é a produção literária de Rui Nunes; excêntrico por propor uma conceção alargada e contra-etimológica de ‘literatura’, não alheia a um certo formato epistemológico da pós-modernidade que, a partir de noções de convergência (Jenkins), de liquidez (Bauman), de inespecificidade e de dinâmica relacional das formas propõe modelos cognitivos mais integrativos ou mais híbridos e rizomáticos.

Criando rematerializações ou transmaterializações do literário não necessariamente dependentes de uma noção de relato ou de narrativa – noção que a própria literatura de Rui Nunes dificilmente admite, como vimos –, o projeto propõe-nos outros modos de recriar e de aceder ao universo de escrita do autor através de uma experiência entre suportes. Ao tomar globalmente a produção literária de Nunes, sem intenções de produzir versões em diferentes média de cada um dos seus livros nem de aderir a princípios de *storytelling*, mas desenvolvendo-se em várias etapas sob uma lógica

² Cf. página oficial da Associação Terceira Pessoa: <https://terceirapessoa.pt/>

de ciclo criativo, *Rastro*, *Margem*, *Clarão* concretizou-se num conjunto de resultados e de ações artísticas diferenciados, envolvendo a fotografia, a *performance*, a instalação e o ensaio, e integrando profissionais e praticantes de cada uma destas modalidades criativas. Resultaram deste ciclo: três *performances* encenadas por três duplas de artistas (Miguel Moreira e Maria Fonseca; Nuno Leão e Ana Gil; Óscar Silva e Filipa Matta) e apresentadas em vários teatros e espaços culturais de norte a sul do país; três ensaios fotográficos (por Valter Vinagre, Susana Paiva e Rui Dias Monteiro), que deram origem a uma exposição coletiva (na Casa Amarela, Castelo Branco), e três ensaios críticos (por Diogo Martins, Vítor Ferreira e Eunice Ribeiro), concebidos a partir das séries fotográficas de cada fotógrafo em diálogo ‘cambial’ com a escrita de Rui Nunes, e por sua vez resultando na publicação de um conjunto de três pequenos livros – de volta, portanto, à página e à letra, adicionadas as expectáveis *diferrâncias* acumuladas no percurso.

Além de uma deliberada intenção pluridisciplinar assumida pelo projeto, importa destacar, como segundo ponto de partida, a vontade de desafiar metacriativamente “objetos que resistem a qualquer tentativa de categorização imediata”, nas palavras de Nuno Leão, um dos responsáveis pela Associação Terceira Pessoa (cf. RTP Notícias, 3 de janeiro, 2020³). Na origem da proposta está, em suma, o *problema* que a escrita de Rui Nunes institui e constitui. Deste ponto de vista, poderíamos talvez pensar o conjunto de produtos que daí emergem, sem excluir a própria escrita do autor, como uma espécie de subterfúgios semiósicos de um certo inominável, o que não deixaria de constituir ainda, na contemporaneidade do autor e na dos seus recriadores, como dissemos, um prolongamento mais ou menos epilodal desse sentido trágico do tempo e da existência fundado na Modernidade. De qualquer modo, a convocação dos mecanismos próprios do fotográfico e do performático, como rematerializações possíveis da escrita verbal nunesiana, poderá constituir um princípio de aproximação a esse problema.

Fotografia

Se nos situarmos face a uma contemporaneidade filosófica e estética que tem sistematicamente equacionado conceitos de cegueira (Derrida, 2010), de invisualidade (Vidal, 2015), de visão intervalar ou de aparição (Didi-Huberman, 2015) poderemos afirmar, com reforçada convicção, que ver mal é inerente ao próprio ato de visão. É neste

³ Notícia disponível em https://www.rtp.pt/noticias/cultura/programacao-cultural-da-terceira-pessoa-em-castelo-branco-apoiada-por-dgartes-e-gulbenkian_n1195674

sentido, e pensando em particular o caso da Fotografia, que Pedro Miguel Frade entende a visão como “um trabalho de *monstro*, trabalho de quem corre atrás do que se retira no acto mesmo em que se lhe mostra” (Frade, 1992, p. 104). É certo que a visão maquínica trazida pela invenção da câmara fotográfica tinha-nos já oferecido argumentos técnicos com que pensarmos o conjunto de ausências que a funda. Ao invés do que nos sugeriram certos lugares-comuns sobre a voracidade do fotográfico e o seu excesso de retenção do mundo, transformando as imagens fotográficas numa espécie de “[p]equenos cárceres visíveis” (Frade, 1992, p. 106), a própria produção mecânica da fotografia supõe uma articulação entre a luz e a obscuridade, indispensável ao recorte das representações: obscurecer o objeto, por via de uma operação subtrativa desse ‘mais de luz’ que o dá a ver, é necessário para o isolar daquilo que o rodeia e o destacar enquanto *quadro* (cf. *id.*, p. 94). Nesse isolamento e nesse destaque reside a violência intrínseca à própria ontologia do fotográfico, uma violência que a máquina de escrita defeituosa ou monstruosa de Rui Nunes de certo modo parece emular na sua qualidade disruptiva de (re)corte do real: “a violência incompleta atravessa uma fotografia, qualquer fotografia.” (Nunes, 2014).

Como se a natureza da literatura nunesiana fosse ela mesma fotográfica: não apenas pela assídua interpelação que realiza da Fotografia em termos de referência ou mesmo de incorporação intermedial (com destaque para o trabalho fotográfico de Paulo Nozolino que comparece em vários livros de Nunes), mas sobretudo em razão do carácter fragmentário que distingue o seu comportamento enunciativo: “os meus olhos são uma espécie de cutelo que corta a esmo, não os posso parar”, declara uma personagem de *A boca na cinza* (Nunes, 2003, p. 108). A escrita-visão de Rui Nunes assenta, por conseguinte, num gesto (literariamente) deficiente e ineficiente de (re)corte e montagem que põe em risco, minando-a com persistentes intervalos e *buracos*, a construção do muro-Livro, do muro-Obra: “E no ecrã, no papel, tudo cheio de buracos, mas próximos uns dos outros, sacos de areia, uns sobre os outros, o muro que impede a água de inundar” (Nunes, 2014, p. 98). A água ou a luz: de facto, nos abundantes intervalos metaliterários que encontramos na escrita de Nunes poderemos rever, sem especial salto metafórico, uma descrição técnica do próprio processo fotográfico:

(...) agarra por isso numa pedra, atira-a, ela há-de chegar a qualquer sítio, e fazer dele o lugar onde caiu uma pedra (...) não se ajustam estas pedras, não erguerão um muro, senão um monte de pedras, uma vergonha para quem procura uma casa bem-feita, um livro redentor, uma paisagem, a inteligência de uma citação ou de um reconhecimento, um monte de pedras ninguém o reconhece (...) um monte de pedras tem a sombra por dentro, é sombrio, um monte de sombras, sem um interstício que separe uma sombra da outra, que permita à luz respirar e crescer, é que a luz, quando

respira, inunda, torna quem atira pedras num alvo, num recorte, todas as vezes que parares de atirar pedras a luz insinua-se, isto é, seduz e separa, a luz é a pobreza de que atira pedras (...) (Nunes, 2014, p. 105)

Os três fotógrafos que rematerializaram a poética fotográfica e antitextual nunesiana acrescentam à ‘pedra’, que é já a própria fotografia enquanto lugar sombrio ‘por dentro’, a tematização de um sentido comum de privação e de ausência.

Rui Dias Monteiro, ele próprio poeta e desenhador, além de fotógrafo, elabora um conjunto de *acidentes* paisagísticos, despovoados de presença humana, que se apresentam como um roteiro, sem nenhuma meta, de lugares ilocalizáveis, cruzando os espaços ficcionais de Rui Nunes com a pegada autobiográfica do fotógrafo: “eu continuarei a viagem para nenhuma meta, uma viagem que esqueça a própria meta, a casa sempre inacabada,” (Nunes, 1993, p. 54).

Ao combinar imagens, a cores, de paisagens naturais e citadinas, e de interiores domésticos degradados, insistindo nas ampliações e numa visão de perto (míope?) que desrealiza o real até à quase abstração, Rui Dias Monteiro faz do exercício de ver uma forma da dúvida e uma questionação da própria ideia de lugar enquanto espaço habitável. Pressente-se o desastre (incluindo o desastre pandémico) nesta sucessão de imagens em que a humanidade se reduz a uma inferência (um bolo trincado ou uma lata abandonados no chão, uma cama aberta, um carrinho de compras carregado de material desinfetante, um automóvel acidentado), e as sombras alastram e devoram espaços de passagem (escadas, passeios, portas, janelas), enquanto a própria imagem se apaga, se acaba e, – como as coisas, no verso de W. H. Auden⁴ – perde a fórmula da sua certeza: “olho e sei que as coisas são as coisas irregulares, pobres e inacabadas, olho a relva, as árvores, as montanhas e os rios, e o que vejo é uma espécie monstruosa de acaso” (Nunes, 1993, p. 99).

Valter Vinagre e Susana Paiva produzem, de diferentes modos e com diferentes métodos, cartografias análogas de acasos e de incertos.

A preto e branco, dramáticas e quase barrocas nos seus contrastes violentos de claro-escuro, as trinta e sete imagens que compõem a série *BOCA* – nome de repetida entrada nos livros de Rui Nunes e que Valter Vinagre escolheu como título para o seu

⁴ “Wandering through cold streets tangled like old string, / Coming on fountains rigid in the frost, / Its formula escapes you; it has lost / The certainty that constitutes a thing.” O poema de Auden que aqui cito parcialmente, “Brussels in Winter”, escrito em 1938, é justamente convocado por Vítor Ferreira no ensaio que produziu em torno da poética fotográfica de Rui Dias Monteiro, no âmbito do projeto *Rastro, Margem, Clarão*.

projeto –, apresentam-se à maneira de um noturno fotográfico, inquietante pela sua falta de condescendência elegíaca. Absorvendo a mesma obscuridade da escrita de Nunes (onde abundam os nevoeiros, as névoas, o fumo, as nódoas), são imagens menos liricamente melancólicas do que *paisagens convulsas* (cf. Nunes, 2003, p. 117), rastros de uma *wasteland* sem história e quase sem atores. Alguns animais, traços de uma vegetação hostil e alguma humanidade, anónima e sem brilho, respiram ainda nestas arcádias precárias, naturais ou (sub)urbanas, levemente sórdidas, onde os corpos nunca se deixam retratar por inteiro. Em algumas fotografias, a morte, com os seus símbolos inequívocos, parece sinalizar-nos o desenlace trágico de todos os projetos humanistas, assim como a total devoração do representativo, no palco fotográfico. Em lugar de uma écfrase invertida que tentasse *ver o dizer*, traduzir o literário no fotográfico, Vinagre produz *situações* que implicam o recetor numa análoga experiência de perda. Enquanto cortes visuais operados sobre uma realidade já de si percebida como descontínua e absurda, as imagens de *BOCA* são até certo ponto reordenáveis, suspendendo as habituais conexões da narração e do sentido para trabalharem contra a linguagem, nos intervalos do não-mostrado e do não-dito. Ainda assim, ao mesmo tempo que aponta o lugar (auto)fágico, *BOCA* sinaliza também um ‘princípio de animação’ (cf. Didi-Huberman, 2007, p. 32) que incorpora e devolve, que ingere e revela: um lugar (ou um limiar) de devoração e de falta, mas também, como antes sugeri (Vinagre & Ribeiro, 2020), de fecundidade e de potencial reencenação do mundo, anunciando a própria imagem enquanto superfície de metamorfose e de indagação.

A agressão ao próprio suporte é, por sua vez, a estratégia utilizada por Susana Paiva para interrogar o visível a partir do fotográfico. Utilizando polaroides encomendadas e com defeito, e trabalhando plasticamente essas películas já de si ‘impuras’ através de incisões a *x-ato*, pressões dos dedos, jatos de água – operações mecânicas deliberadas que atuam como camadas adicionais de corrosão e desgaste –, a fotógrafa usa o erro como instrumento poético ou alegórico. As suas *fautographies*, recordando Clément Chéroux (2003) e a sua *petite histoire de l’erreur*, são “matéria fracassada” elevada, em jeito benjaminiano, ao “estado de alegoria”, como bem observou Diogo Martins (2020, p. 36). Que é o estado do enigma e do fantasma. A interrogação das aparências reside nestas imagens hápticas, táteis, percorridas por sulcos, estrias, fraturas, pequenas erupções da matéria ou turbulências da luz: imagens residuais, escoadas de uma *gramática morta* (cf. Nunes, 2021) que deixa de assegurar a narrativa totalitária do real. Como em Rui Nunes, trata-se novamente de uma ação tomada contra

a própria linguagem (fotográfica ou literária) que a afasta da sua relação metonímica ou indicial com o mundo, ainda que, paradoxalmente, possa resultar de um trabalho de proximidade radical à matéria do mundo (e à da palavra), de uma atenção repetida e obsessiva ao pormenor:

O movimento da minha *cabeça* a aproximar-se, já não faz aparecer um mundo escondido, mas círculos, pulsações, turbulências (Nunes, 2012, p. 19)

não te vejo. E aproximo de ti os olhos. Quando te começo a ver, não é a ti que vejo, mas a uma paisagem cancerosa que me dizes ser tua: uma madeixa de cabelo, um azul circular, uma ferida. Múltiplos fragmentos, com uma voz pelos seus meandros. (Nunes, 1995, p. 30)

Essa *fisicalidade* tão característica da escrita nunesiana, pulsando nas páginas em movimentos e pausas desiguais, em respirações arrítmicas mais próximas ora da prosa, ora do verso, dotam-na, por sua vez, de uma qualidade performativa que no projeto *Rastro, Margem, Clarão* se quis ainda rematerializar pelo *medium* da *performance*, num triplo desdobramento criativo.

A performance

Cabe recordar que a designação e a prática artística da *performance*, especialmente em voga a partir de finais dos anos 70 do século XX, reportando-se mais ou menos difusamente e sem delimitações genológicas rígidas a experiências de criação ‘ao vivo’, supunham ainda assim um leque de características comuns que Isabel Carlos resume às seguintes: “a exposição de um corpo; um sentido atópico – ou seja, podendo desenrolar-se em qualquer lugar; a efemeridade; a fuga à narratividade; e a identificação entre corpo da obra e corpo do autor. Aprofundando um pouco mais, este último aspeto – e só este último – há que referir que na *performance*, o corpo é ele próprio o autor, a obra e o conteúdo”. Para concluir, mais adiante: “A *performance* assume assim no campo das artes plásticas o lugar próximo do que na teoria literária se definiu como crítica pós-estruturalista na qual a noção de texto como processo e não como produto (Julia Kristeva) é claramente paradigmática, estabelecendo a ponte entre os dois registos (o literário e o plástico)” (Carlos, 1995, p. 642).

No âmbito do projeto *Rastro, Margem, Clarão*, essa processualidade e plasticidade fundamentais da prática performativa, que a oficina verbal de Rui Nunes incorpora desde o início, como sustentámos, concretizam-se em soluções várias, ora mais, ora menos afastadas de uma lógica teatral convencional.

Em *Um lugar sem coordenadas*, os corpos nus dos *performers* (Maria Fonseca e Miguel Moreira) procuram-se a si próprios e ao outro, experimentando sintaxes de encontro e reconhecimento num cenário irreferenciável onde a água parece dotar-se de valores simbólicos contrários de gènesis e/ou de afogamento. Os movimentos convulsos dos corpos, que recordam as coreografias experimentais de Merce Cunningham, ritmados pela música das *Sixteen Dances* de Cage e por uma métrica alternada de acentos fortes e fracos, produzem imagens tão brutais quanto resistentes à interpretação. Se vários apontamentos cenográficos parecem apontar para uma vontade de autoconhecimento (a chapa espelhada, a grande tela transparente onde se traça um desenho/retrato, a cabeça degolada pousada no chão como ruína figural), ambas as personagens dos *performers* assumem, por outro lado, um abandono irrecuperável nos gestos sacrificiais ou quase crísticos com que confrontam o espaço-tempo performativo (um tempo simultaneamente primitivo e quotidiano) e nele guerreiam um sentido para os seus corpos (im)próprios, noutras palavras (as de José Gil), ensaiam novas representações da infralíngua.

Já a *performance Querem morrer-se confortavelmente na dor* recorre a uma colagem de textos de Rui Nunes, rematerializados no formato de peça de teatro: um par de atores (Filipa Matta e Óscar Silva), num ambiente doméstico confinado e estereotipadamente popular ou pequeno-burguês, trava um diálogo surdo de desencontro e incomunicabilidade; alusões a sangue, navalhas, suicídios às quais se misturam referências mais ou menos escatológicas a cheiros de suor ou à ‘comida dos pobres’ que se pega à roupa, recontam a história viciada de uma humanidade sem beleza e sem teleologia, em que “se sobrevive na desarmonia” (Nunes, 1999, p. 174) e se existe, tal como nas ficções sem enredo do escritor, “na periferia da justificação” (Nunes, 1993, p. 93):

Para quê fingir? odeio a casa, os chinelos, o conforto de te ver engordar de ano para ano, a cárie, o cheiro que te vem da boca, a máscara de base ou de argila ou de creme Johnson que todas as noites pões para todas as manhãs ressuscitares. (Nunes, 1986, p. 24)

Dispensando quase completamente a verbalidade (apenas convocada em alguns gestos performáticos de escrita) e enfatizando o corpo *in actu*, *Luz Negra*, de Ana Gil e Nuno Leão, convida a uma imersão no espaço cénico e a um confronto com o vazio. Trata-se, neste caso, de ensaiar modos de coexistência entre sujeitos à margem da palavra, antes fundados em contágios corporais e movimentos irrepetíveis em que “nem tudo no corpo é da ordem da evidência ou da exposição” (Loupe, 2012, p. 83), conforme o oxímoro do

título já subentende. Também aqui, a ideia de corpo enquanto fatalidade, resultante da obediência a gramáticas e sintaxes socializadas, dá lugar à procura de um corpo em devir, a um trabalho empenhado no advento de *momentos corporais* (Hubert Godard) não dados previamente, mas construídos a cada instante. O que reativa conceitos de indeterminação (*indeterminancy*) e imprevisibilidade (*unpredictable*), caros à dança contemporânea, e não menos produtivos, creio, para pensarmos a contra-escrita de Rui Nunes.

O ensaio (seguido de considerações finais):

Finalmente, os três livros de ensaios produzidos⁵, partindo de uma ‘dupla exposição’ às palavras-visão de Rui Nunes e às imagens dos fotógrafos, poderiam entender-se como possíveis transmediações e transmaterializações em segundo grau destinadas a provocar, a jusante, o que Liliane Louvel (2016) chamou “the pictorial third” (o terceiro pictural) e que a própria literatura nunesiana afinal já convocava num primeiro nível: experiências de leitura *in-between* (como aquelas que ao longo deste ensaio foram sendo insinuadas), fazendo emergir novas densidades imaginárias, novas cadeias de relações, novas vibrações do/no tempo. No fundo, adotando sintomaticamente um ritmo ternário, *Rastro, Margem, Clarão* empenha-se, dialética e expansivamente, em trabalhar o *fantasma* no qual se alicerça o ato de ver e as grafias da visão, propondo uma aproximação dinâmica e convergente dos materiais e das linguagens, das suas intensidades invisíveis, dos seus enigmas e ausências. Não se trata inteiramente, porém, de um trabalho de luto: desse circuito de metamorfoses, transferências, e que deliberadamente se põe em jogo, reverte uma química poética em que nada se perde (num certo sentido, tudo já estava perdido), mas alguma coisa se ganha: porque tudo se transforma.

É certo que os livros que acolhem os ensaios produzidos no âmbito do projeto, nos termos aparentes de um encerrar do círculo/ciclo, parecem evocar ainda uma fetichização de um formato e de um suporte ‘históricos’, fora do qual ainda nos é difícil pensar a ideia do literário. Mas não é menos verdade que a dimensão transformativa das linguagens e dos materiais a que o mesmo projeto deu corpo poderá ser um modo de ler positivamente a *humilhação* das palavras desejada e procurada por Rui Nunes, uma humilhação que se traduz num pensamento da literatura como superação da sua ‘pureza’

⁵ Todos os três mencionados livros foram editados pela Associação Terceira Pessoa (Castelo Branco), em 2020: Rui Dias Monteiro (fotografia) e Vítor Ferreira (ensaio), *Basta que um pássaro voe*; Susana Paiva (fotografia) e Diogo Martins (ensaio), *Na imprecisa visão do vento*; Valter Vinagre (fotografia) e Eunice Ribeiro (ensaio), *Boca*.

verbal rumo a um paradigma outro em que o fazer literário assinala dinamicamente as condições da sua possibilidade.

Referências

Carlos, Isabel (1995). Sem plinto nem parede: Anos 70-90. In Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*. Vol. III (pp. 638-647). Lisboa: Círculo de Leitores.

Casas, Arturo (2017). A enunciação e o acto fotográficos perante a enunciação e o acto poéticos. In Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (orgs.), *Ofício Múltiplo: poetas em outras artes* (pp. 11-36). Porto: Afrontamento/Instituto de Literatura comparada Margarida Llosa.

Cheroux, Clément (2003). *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now

Coelho, Eduardo Prado (2003). *A Escala do Olhar*. Lisboa: Texto Editora.

Derrida, Jacques (2010 [1990]). *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanada Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Didi-Huberman, Georges (2007). *L' image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.

Didi-Huberman, Georges (2015 [2013]). *Falenas. Ensaios sobre a aparição, 2*. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM.

Frade, Pedro Miguel (1992). *Figuras do espanto: A fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa.

Gil, José (1980). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo

Lopes, Silvina Rodrigues (1992). *Agustina Bessa-Luís: As hipóteses do romance*. Porto: Edições Asa.

Louppe, Laurence (2012 [1997]). *Poética da dança contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro

Louvel, Liliane (2016). A reading event *The Pictorial Third*. *Sillages critiques*, 21. Disponível em: <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5015>

Martins, Diogo (2020). Tudo é paz na imprecisa visão do vento. In Susana Paiva (fotografia) e Diogo Martins (ensaio), *Na imprecisa visão do vento*. Castelo Branco: Terceira Pessoa-Associação.

Moura, Vasco Graça (2009). Da arte como processo cambial (sobre um diálogo em Lamego). In *Diálogo com (algumas) imagens* (pp. 83-87). Lisboa: Guimarães Editores.

Nunes, Rui (1986). *Sauromaquia*. 2.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (1993). *Álbum de Retratos*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (1995). *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (1999). *Cães*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2003). *A Boca na Cinza*. Lisboa: Relógio D'Água

Nunes, Rui (2011). *A Mão do Oleiro*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2012). *Barro*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2014). *Nocturno Europeu*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2016). *A Crisálida*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2018). *Suíte e Fúria*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2020). *O Anjo Camponês*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (2021). *No íntimo de uma gramática morta*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nunes, Rui (entrevistado) & Pinto, Diogo Vaz (entrevistador) (2013). Rui Nunes: “Não basta compreender o terror, é preciso participar dele”, *Jornal i*, 2/09/2013. Acessível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/358208/rui-nunes-nao-basta-compreender-o-terror-e-preciso-participar-dele-?seccao=B.I>.

Rancière, Jacques (2010). A imagem pensativa. In *O Espectador emancipado* (pp. 155-190). Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

Vinagre, Valter (fotografia) & Ribeiro, Eunice (ensaio) (2020). *Boca*. Castelo Branco: Terceira Pessoa-Associação.

Vidal, Carlos (2015). *Invisibilidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.