

Rui Nunes. *Suíte e Fúria*.

Lisboa: Relógio D'Água, 2018, 104 pp.

DIOGO ANDRÉ BARBOSA MARTINS*

diogobarbosamartins@gmail.com

Suíte e Fúria não é apenas, até ao momento, o último livro de Rui Nunes: é sobretudo a exasperação mais refletida de um tom epigonal que tem pautado as últimas publicações do autor, como *A Crisálida* (2016) ou *Baixo Contínuo* (2017), livros que se anunciavam já como testamentários ou finais. Fim de tudo: do sentido, da esperança, da literatura, da escrita, da representação. Fim do próprio fim, quando um princípio essencial de desagregação passa a atuar em todas as coisas, até se tornar inequívoco, por exemplo, que “**um corpo [se] divide para ficar completo**” (Nunes, 2018, p. 94; negritos do original).

Sem que o retrato, a representação de si ou o rosto se relevem da sua obra como as tematizações por excelência (não obstante os títulos de dois livros: *Álbum de Retratos*, 1993, e *Rostos*, 2001), acontece que essas inquietações autorreflexivas não deixam de insistir, intersticialmente, na prosa complexa e movediça deste autor. Funcionam, aliás, como frágeis operadores que permitem à própria escrita sobreviver a uma veemência emocional fortíssima, o que, à partida, levaria qualquer materialização verbal a implodir. Constituem, pois, obsessões que nos esmagam com o que detêm de

inapreensível, com o que carregam de força imemorial, atravessadas a cada momento pela consciência aguda de que “as palavras não dizem as coisas”: “É preciso destruir a literalidade, e só na destruição da literalidade alguma coisa, chamemos-lhe verdade, pode aparecer” (Nunes, entrevistado por Maria da Conceição Caleiro, “Uma plenitude terrível”, in *Cão Celeste*, 2013, p. 60). Eis um exemplo dessa destruição: “[**Entre o que foi dito e o que foi escrito, um rosto oscila: / as palavras ameaçam-no. / O rosto? Que interessa o rosto? / Qualquer nome é o seu exílio. / O seu vulto?**]” (Nunes, 2018, p. 78; negritos do original).

Esta aproximação ao rosto pela sua desagregação implacável justifica o seguinte desvio contextualizador, cruzando dois historiadores de arte e uma linha de fuga em comum.

Tanto Georges Didi-Huberman em *Falenas* (2015) como Hans Belting em *Faces* (2019) destacam *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, publicado em 1910, como um momento literariamente simbólico num novo tipo de visão e de consciência do real.¹ O romance de recorte romântico e realista, no qual se prevê a evolução psicológica das

* Bolseiro FCT/ Investigador de pós-doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

¹ Edições consultadas: Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas: Ensaios sobre a aparição*, 2 (trad. A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito). Lisboa: KKYM; Hans Belting, H. (2019). *Uma história do rosto* (trad. A. Morão). KKYM: Lisboa; Rilke, R. M. (2003). *As Anotações de Malte Laurids Brigge* (trad. M. T. D. Furtado). Lisboa: Relógio D'Água.

personagens numa sucessão cumulativa de experiências, cede a vez a uma montagem fundada nas contingências do acaso, em descontinuidades e desdobramentos, e no modo como estes atuam na percepção que o sujeito tem de si e da obra em curso. O célebre “Aprendo a ver” rilkeano é decisivo: ver é ser visto, é ver-se vendo e a “*ser olhado* por aquilo que se vê” (Didi-Huberman, 2015, p. 158), ferido “pelo agulhão do seu próprio olhar” (*idem*, p. 154). Nestas inflexões existenciais, reside uma tomada de consciência de haver, por um lado, uma interioridade insondável até então inapercebida e, por outro, uma irreversível transformação pessoal, reconhecendo-se como volúvel a imagem fixa que o sujeito tinha de si: “Se me estou a transformar, já não sou aquele que fui, e sou diferente do que era até aqui (...)” (Rilke, 2003, p. 37).

É ainda Malte, o protagonista rilkeano, que, de súbito, se vê esmagado pela multiplicidade de rostos usados pelas pessoas — rostos indiscerníveis de máscaras, com funções várias e caducidades distintas —, apercebendo-se ainda desse terrível “não-rosto”, da “forma oca” (*idem*, p. 38), que paira sobre a superfície visível da face individual. A este nível, Hans Belting assinala o modo como, em Rilke, “o rosto e a morte formam uma unidade” (Belting, 2019, p. 137), agudizando-se o sentimento de crise perante a ruína da singularidade individual, face ao amontoado de corpos anónimos morrendo indignamente nos hospitais e ruas de Paris. Segundo Belting, essa crise do rosto seria a antecâmara de outros acontecimentos no século XX — Auschwitz, sobretudo, a par da democratização da fotografia, das vanguardas artísticas e das novas plataformas digitais — que despojariam a face de qualquer referencialidade ao humano, predicável como originário e intemporal, até à absoluta descorporalização das identidades (ou a sua sofisticada algoritmização, atualmente em curso).

Ora, se o olhar em Rilke tanto serve de indagação sobre o fulgor intempestivo e *borboleteante* da imagem, à luz de uma “poética da desfiguração” (Didi-Huberman, 2015, p. 163); como se abre ao sentimento de luto pela perda do rosto no confronto com a sua reprodução técnica exponencial, advindo daí “uma nostalgia da verdadeira face” (Belting, 2019, p. 90) — resta, então, saber em que medida o *eu*, o rosto ou o corpo sobrevivem ainda sob alguma forma de materialidade sensível, sob algum modo mais ou menos implícito de recuperação nostálgica. E é precisamente aqui que um autor como Rui Nunes se insurge com particular violência.

Em *Suíte e Fúria*, estruturalmente organizado em três andamentos circulares — “Suíte e Fuga”, “Suíte e Fúria” e, por último, “Anotações” —, a propósito de uma evocação de Heraclito que, amiúde, vai surgindo espectralmente em diversos fragmentos, a voz do texto traça uma distinção convicta entre *cara* e *rosto*:

E Heraclito? (...) É uma cara inventada. Não um rosto. Inventada como uma criança desenha um pássaro. Que são todos os pássaros. O pássaro qualquer. Ela ainda não aprendeu a descer do mundo das ideias. Pouco a pouco, chegará ao pardal, à arvéola, ao pisco, ao tentilhão, ao estorninho, ao tordo, ao milhafre: / é assim a pequena aprendizagem da morte. Que a grande... (Nunes, 2018, p. 43)

Uma cara inventada constitui o invólucro homogéneo com que infantilmente, no “*mundo das ideias*” (*ibidem*), qualquer identidade, qualquer rosto, se reveste de um manancial de traços idênticos. A guinada ontológica, porém, tornou-nos órfãos de Platão; e viver, isto é, “*a pequena aprendizagem da morte*”, começa quando esses traços adquirem texturas e especificidades próprias. Mas se, por instantes, esta hipótese se afigura jubilosamente heurística, como se aí se redesenhasse o esboço que tornaria o humano ainda possível e pensável como presença do e no mundo, logo a escrita de Rui Nunes se

prontifica a dissolver estas ponderações com o atroz emudecimento da morte:

um dia, alguém dirá: estão todos mortos, sem saber deste homem que estará, entre todos, acolhido. Excluído. Não haverá um deus que distinga um morto de outro morto, que dê a cada morto a sua solidão, não haverá quem isole o morto num retrato, o pendure na parede da sala, para que uma criança pergunte: quem é? (idem, p. 17)

Algumas páginas depois, e dá-se este desdobramento:

Um corpo nu é a única (a última) verdade que nos resta: / diz tudo da inexistência de um deus. (...) / Juntem mil corpos nus e terão a nudez, um substantivo abstracto, um conceito. (...) / Juntem mil corpos nus e desaparecerão casas, cidades, países, mil corpos nus darão origem a uma única pergunta: que fazer com mil corpos nus? (idem, p. 23)

Ausência de deus, corpo nu, morte, mortos. Rui Nunes leva ao extremo a intuição rilkeana de adivinhar um “não-rostro” no rosto de cada pessoa: como se qualquer repouso provisório, distraído de si, na contemplação de uma face, não mais se fizesse sem a antecipação flagrante do crânio, ou da *vanitas*. O “aprendo a ver” de Rilke assume em Rui Nunes uma evidência fatal: “*ver é o apocalipse dos nomes*” (idem, p. 33). E, assim, onde quer que surja uma referência ao retrato, ao espelho ou à imagem que alguém projete de si, Rui Nunes inflete nessa referência a ferida da dissolução. Se o retrato fixa uma imagem, se a fotografia congela um rosto, como se aí deflagrasse a ficção de uma eternidade (e note-se que, em Rui Nunes, a fotografia vai do objeto propriamente dito — com evocações, por exemplo, ao trabalho de Paulo Nozolino — à condição fotográfica da própria escrita: a frase-imagem, a sintaxe rítmica como um disparar vertiginoso de *flashes*), essas materializações da imagem não se arrogam mais do direito de servirem de consolo ontológico, enquanto substitutos de presença, porque exibem o que cinde

em primeiro lugar a imagem, a sua incompletude fundamental:

(...) o que lembramos de um rosto é aquilo que o separa de si próprio, o acto insidioso de o tornarmos nosso, lhe acrescentarmos, o quê?, o que é isso que lhe acrescentamos? (idem: 40)

Belting, ao comentar a relação entre imagem e rosto em Rilke, conclui que “(...) da face só temos imagens”, que permanecem “sem jamais se tornarem rostos” (Belting, 2019, p. 259). E clarifica:

(...) queremos ver mais do que aquilo que as imagens podem mostrar. No conceito de imagem reside a cesura entre representação e irrepresentabilidade, que se repete na cisão entre visibilidade e presença. O que a imagem torna visível não está, efetivamente, presente. (ibidem)

O corpo, contudo, na sua evidência empírica, resiste. Apesar de tudo. É porque existe o corpo, último “refúgio dos sem-ninguém” (Nunes, 2018, p. 53), que deus não precisa de existir. Mas, de novo, Rui Nunes não poupa na impiedade com que diseca o corpo-cadáver até raiar o absurdo, na sua forma infimamente residual: “a violência banal de um bocado de carne” (idem, p. 57). O que se segue é este retrato estrídulo neoexpressionista de quem, ante os bois escorchados das alegorias barrocas, as deformações viscerais de Francis Bacon, ou os autorretratos de Egon Schiele, atinge o grau-zero de uma lucidez desarmante quanto ao limiar do (in)dizível e do (ir)representável:

A carne é sempre um bocado. E está tudo dito. Ninguém perguntará a quem, a quê, pertenceu esse bocado. É só uma coisa morta. Na verdade, não há carne viva. A carne viva é sempre em carne-viva: uma ferida, uma chaga: nas pernas de uma criança, no cachoço de um boi, nas mãos de um miserável, nunca na mão do senhor doutor, do senhor engenheiro, do senhor ministro, de vossa excelência (...). (ibidem)

Por último, a dialética da máscara. No romance de Rilke, o jovem Malte contempla dois rostos moldados em gesso: o de uma jovem afogada no Sena e o de Beethoven. No meio burguês da época, o fascínio pela máscara mortuária fundava-se na crença de que o molde fixaria na morte o que a vida fazia oscilar. Como se só à morte, e não à subjetividade de um retratista ou à captura mecanicamente brutal do *flash* fotográfico, se outorgasse o poder de visibilizar o rosto verdadeiro: “É preciso ficar com a aparência cadavérica (...) para que um ser leve essa beleza maior que é a sua própria semelhança, essa verdade de si mesmo, num reflexo” (Blanchot *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 229). Porém, essa verdade continua a ser apenas *outra* imagem: “a máscara feita a partir de um rosto que, por seu turno, na morte se tornou máscara: por outras palavras, é a máscara de uma máscara” (Belting, 2019, p. 131).

Face, máscara, morte. Atente-se como, nos três últimos fragmentos de cada umas das divisões de *Suíte e Fúria*, a máscara se põe ao serviço da mineralização do rosto, até subsumi-lo integralmente. Da primeira parte: “**eis um animal frágil, quase um objecto, que se desloca aos trambolhões (...). O tempo há-de construir-lhe uma máscara e a vida ser-lhe-á o tempo dessa máscara**” (Nunes, 2018, p. 44; negritos do original). Da segunda: “A máscara de um homem não ilumina as palavras mas os silêncios” (*idem*, p. 65). Da terceira, o derradeiro fragmento: “**São planos inclinados, as mãos**” (*idem*, p. 94; negritos do original). Deslocamento do olhar: do rosto para as mãos. Oblíquas, contudo, porque “inclinadas”: incertas, inseguras. Parte que resta de um corpo demolido. Mas, sendo parte, é ainda o todo desse corpo que nas mãos se aspira, ou se imagina.

Em todo o caso, depois de “as mãos”, a palavra que encerra o livro é mesmo “FIM”.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2375>

