

Rui Nunes, ou a pequena história dos gestos

Rui Nunes, or the brief story of gestures

Diogo André BARBOSA MARTINS

Universidade do Porto

diogobarbosamartins@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0976-1642>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutía

Artículo recibido:

Febrero 2021

Artículo aceptado:

Abril 2021

Número 9, pp. 31-46

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n9a3>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo

licencia Creative Commons:

Reconocimiento-No Comercial-Sin

Derivadas

CC-BY-NC-ND

RESUMO

Na literatura portuguesa contemporânea, Rui Nunes (n. 1945) destaca-se pela singularidade inclassificável da sua escrita, na qual a crise da representação do humano, da identidade, do corpo, é levada a uma zona limite que torna indiscerníveis, porque mutuamente implicados, uma radical crise genológica e as fragilidades físicas do próprio autor: uma miopia progressiva leva-o a exacerbar a monstruosidade do pormenor, do descontínuo e do fragmento, em detrimento das “grandes coesões” textuais, orgânicas ou metafísicas. Desfazendo o mundo, dos objectos às personagens, em “escombros” e “ruínas”, o humano é reconduzido ao absurdo da “carne”, esvaziada de qualquer fundamento ontológico. É essa escrita-olhar que está no âmago deste ensaio, articulando-se, para o efeito, com o “momento qualquer” na literatura segundo Jacques Rancière, o poeta Henri Lefebvre, um poema de Rilke e o problema do “corpo paliativo” segundo Byung-Chul Han.

PALAVRAS-CHAVE: Rui Nunes; olhar; escrita; gesto; corpo; ruína.

ABSTRACT

In Portuguese contemporary literature, Rui Nunes (b. 1945) stands out for the unclassifiable singularity of his writing, in which the crisis of representation (what it means to be human, to have an identity, to understand one's body) is taken to a limit zone. In fact, a radical genological crisis and the physical weaknesses of the author himself turn indiscernible: due to his progressive myopia, Rui Nunes exacerbates the monstrosity of detail, discontinuity and fragment, in detriment of textual, organic or metaphysical “great cohesions”. From objects to characters, his world is a wasteland, made of “havoc” and “ruins”, bringing the human back to the absurdity of his “flesh”, emptied of any ontological foundations. This writing-look is at the heart of this essay, exploring its connections to “the random occurrence” in literature according to Jacques Rancière, the poet Henri Lefebvre, a poem by Rilke, and the contemporary “palliative body” according to Byung-Chul Han.

KEYWORDS: Rui Nunes; look; writing; gesture; body; ruin.

1. Alguns meses antes de morrer, numa entrevista, o poeta e tradutor Rui Caeiro descreveu Rui Nunes (n. 1945) da seguinte maneira:

O Rui Nunes é daqueles casos em que eu costumo dizer: ‘[...] há aí uns tipos a escrever umas coisas e que pretendem ser escritores, agora o Rui Nunes é outra coisa, esse é um escritor a sério, não faz coisinhas, esse lida com a literatura, luta com a literatura, tem raiva à literatura’. É preciso ter raiva à literatura para se fazer alguma coisa interessante neste campo, porque de outra maneira estão apenas a repetir-se as banalidades que andam no ar. (Caeiro, 17 de Abril de 2018, em linha)

Lidar com, lutar com, ter raiva: este ensaio mais não é do que uma demorada (e sofrida) aproximação a esse clima visceralmente tenso que caracteriza a escrita de Rui Nunes. Nos seus livros, como veremos, a coesão textual é desconjuntada com violência, desfeita em “bocados” ou “escombros”, dedicando-se uma extrema minúcia à ocorrência simultânea, quase sempre caótica, de múltiplos micro-acontecimentos. O que os liga? Talvez esta fórmula extrema para os tempos extremos desta época: a “intimidade de uma ruína” (Nunes, 2020: 28).

Por sua vez, Rui Caeiro conclui aquela descrição dizendo que o autor de *O Anjo Camponês* “[...] tem outra característica que eu aprecio muito, a pessoa e o poeta são parecidos, que é uma coisa que nem sempre acontece” (*ibidem*). O regime das semelhanças é problemático, sobretudo quando o que está em jogo nesta afirmação decorre intimamente da subjectividade do entrevistado e dos laços afectivos que os unem. Mas a *parecença*, aqui, talvez seja o termo mais coloquial, e por isso mais eficaz, para esboçar o efeito de contágio entre a escrita e quem a escreve – sobretudo quando, lendo os seus textos, constatamos que “a pessoa e o poeta” estão indiscernivelmente ligados ao *olhar*, aos seus constrangimentos e debilidades. E os olhos de Rui Nunes vêm muito mal. Mas vêm: vêm o mal, ou uma feição imanente desse mal, a malignidade inscrita nas coisas, nas palavras e nas relações humanas. Em *A margem de um livro*, aponta:

*Os olhos na sua contínua destruição vêm a luz.
São os olhos destruídos, a luz?
são os olhos a destruição da luz?*
(Nunes, 2017a: 46)

Destruir enquanto vocação inerente ao acto de ver, enquanto condição inescapável da doença com que se nasce: a doença de ver muitíssimo mal. E o que faz um homem que vê muitíssimo mal e que, apesar disso, ou até forçosamente por isso, escreve? O que diz a cegueira funcional de uma escrita que resiste à sua própria anulação, que se esforça, letra a letra, por perseverar? E que resta da destruição que um par de olhos inflige sobre o mundo para desesperadamente ousar esclarecê-lo no mesmo movimento em que o corrompe?

Por fim, repare-se neste detalhe: Rui Caeiro diz “o poeta”, e não “o escritor”, quando descreve Rui Nunes. Escritores são os outros, esses “tipos” que escrevem “umas coisas”. Para demarcar uma nítida clivagem entre dois modos de relação com a palavra escrita, o “poeta” surge como aquele cujos usos da palavra iluminam uma ideia de verdade, um comprometimento político da palavra, ética e estética, indissociavelmente. Ao longo deste ensaio, veremos aonde isso nos leva: a escrita, o olhar, a verdade, ou a intimidade da ruína.

2. “James Joyce e John Milton escreveram as suas obras-primas, *Finnegan’s Wake* e *Paradise Lost*, enquanto perdiam a visão” (Lefebvre, 2019: 27). Idêntico comentário poderia ser feito acerca de Rui Nunes: que não tem feito outra coisa, durante mais de meio século, senão escrever livros enquanto se foi esbatendo a visão. Uma miopia progressiva que vem desde tenra idade, somando-se essa a outras doenças, obrigou o autor a conviver de perto com a falência do corpo, experimentando o corpo senão como invólucro de crise, sempre na iminência de falhar, de doer, de exacerbar o seu défice. A sua escrita não poderia estar senão no limite: “No limite da narrativa, no limite da linguagem, no limite da visão, no limite das forças” (Coelho, 2003: 78). Uma escrita-limite cujo condão de representar o mundo – representar, efabular, urdir intrigas e enredos – é obsessivamente assediado pela impotência fundacional das palavras, ou melhor, pela sua inerente *cegueira* (cf. Derrida, 2010), com um claro efeito devastador.

As palavras morreram com os olhos.
 Morreram quando os olhos. Distanciaram.
 Morreram os olhos, quando distanciaram.
 Falamos palavras mortas,
 acumuladas, no tempo de todos os mortos.
 Morremos. E não somos
 mais do que o estrume de outras palavras mortas.
 Algumas vezes, o ranho, a merda e o choro:
 o gesto que a mão destrói na outra mão:
 é o que conseguimos
 mais próximo de ser verdade.
 (Nunes, 2016: 29-30)

A escrita de Rui Nunes insiste nesta exasperação: a de um mundo que, após ter conhecido píncaros de loucura destrutiva, não tem mais com que nos enganar. E a literatura ou diz esse engano, sem reservas nem truques eufemísticos, ou é ela própria nada mais do que a consolidação da infâmia, feita de palavras mortas e que cavam cada vez mais longas distâncias entre si e o mundo, esse “estrume” a que nos vemos impiedosamente reduzidos. Não há uma saída fácil, nenhum plano B. Ter perdido a esperança mas sem desesperar, eis a vereda pela qual esta escrita abre caminho numa lúcida acidez. Foram-se acabando os mundos uns atrás dos outros, a humanidade resta como o eco de uma palavra destroçada pela sua tão abusada quanto abusiva eloquência. Morrem palavras, cegam-se os olhos. E “o que conseguimos / mais próximo de ser verdade” é apenas “o gesto que a mão destrói na outra mão” (*ibidem*). Não a mão, índice dessa continuidade ilusória que o corpo é enquanto organismo, na sua plenitude figurativa. Não a mão, mas o gesto: evanescência, o desenho no ar do que não deixa rasto. A impressão de um ritmo, a inscrição de um movimento no corpo da escrita: fazer com as palavras o que uma mão desfaz no puro acontecer dos seus gestos. Uma escrita que funcione como esses gestos, tão impossível quanto isso: como um gesto fixado pelo gesso da escrita, ou uma labareda que o gelo preservasse. Uma contradição insuperável, como é a de um homem capturado no seu “esbracejar”. Esse caldo aflitivo de gestos será, para o autor, o seu retrato mais verdadeiro, mas mais verdadeiro não significa que seja menos terrível:

O fogo não tem um desenho: propaga-se até à cinza: o sinal do vento. Um homem confunde-se com a chama. Instável como ela, nos movimentos desconexos. Na sua aflição, esbraceja. É um instante completo o esbracejar de um homem. (*idem*: 36-7)

3. Se é verdade que todos os livros de Rui Nunes constituem uma forma de

humilhação das garantias do romance, enquanto veículo de descrição e fluência narrativa, faz sentido destacar *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* (1995) como o livro-charneira dos ulteriores e agudizados desvios que o autor infligirá na composição dos textos. O que *A Mão do Oleiro* (2011), *Barro* (2012), *Armadilha* (2013) ou *A margem de um livro* (2017a) têm em comum é o progressivo esboroamento da condensação narrativa: o texto esfrangalha-se, a coesão das manchas gráficas tende para uma dispersão cada vez maior. Surgem pequenas ilhas de texto, de tamanho desigual, com a insistência do autor no uso de marcas tipográficas distintas (itálicos, negritos, espaços em branco); as frases surgem abruptamente interrompidas, como gaguejos que não chegam, sequer, a completar uma unidade mínima de sentido capaz de funcionar como frase.

Começa-se: partindo, (espatifando, repetindo até ao riso, até perguntarem: que merda é esta? não sabes escrever? E eu: ainda não.) desenhando o labirinto de um espaço vazio. O espaço interminável de uma parede. (Nunes, 2017a: 27)

Cada acantonamento de ideias é travado pela pontuação, marcando, não meramente um ritmo próprio de leitura, mas um tipo de leitura radicalmente inaugural: como se, de facto, ao ser confrontado com esta escrita, o leitor reaprendesse a ler – e a ver–, reencenando-se assim o que o filósofo Pierre Alferi considera o efeito *instaurador*, e não descritivo, das frases da literatura, isto é, como se a literatura inventasse “o passado das frases” (Alferi, 1999: 19-20). O uso de dois pontos, figurando muitas vezes como o único elemento visível numa linha, marca um intervalo entre imagens distintas, às vezes ligadas justamente pela ausência de ligação, sem relação causa-efeito. Ou abusa-se do ponto final para singularizar, em sequências tão breves quanto fulminantes, o que cada instância – homem, som, animal, bocado – possui de irreduzível, violento ou simultâneo. Quanto mais concentradas ficam as palavras, maior a densidade do seu enigma; quanto mais se desobedecer à “tirania das grandes frases”, mais “a palavra solta liberta a poética da errância” (Nunes, 2005: 69). Como formulou Eduardo Prado Coelho, a respeito do livro *Cães*, trata-se de “uma ‘arte povera’ em sentido literal, e por isso exígua de lances, metamorfoses, surpresas ou desenlaces” (Coelho, 2003: 78).

E é por isso, também, que a escrita de Rui Nunes, confessada à partida a impossibilidade de a escrita vir a esgotar a realidade, ou de dizer em plenitude o mundo dos seres e das coisas, numa utopia de sinónimos perfeitos, está votada ao jogo inacabado das coexistências contínuas: “um tempo da coexistência, da igualdade e da entre-expressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão e da destruição”, segundo Jacques Rancière (2019: 108). Em Rui Nunes: uma coisa a par de outra coisa, um fenómeno contíguo a outro fenómeno, a solidão, a escassez e a singularidade de cada existencial, de pensamentos e digressões interiores imbricados uns nos outros, de falas e vozes misturadas, de tempos e lugares heterogéneos justapostos, resistindo cada elemento contra a transcendência da realidade.

o que tenho para descrever é a prolongada exposição a uma falta, por isso descrevo tudo o que vejo, amontoo nomes: eis o caos,

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: 26-7)

4. O tempo da coexistência é o que Jacques Rancière, em *As Margens da Ficção*

(2019), expõe como a inteligibilidade inaugural que marca escritores tão diferentes quanto Flaubert, Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, W. G. Sebald ou Guimarães Rosa.

A ficção fazia-se ela própria anunciar através da especificidade das personagens e das aventuras que inventava, assim como, e mais que tudo, pela sua estrutura temporal: ela dava resposta ao seu conceito quando a sucessão de acontecimentos obedecia aí a um encadeamento de causas e efeitos dotado de uma necessidade superior à do desenrolar dos acontecimentos da vida comum. É esta sobre-racionalidade que se perdeu quando o romance, no século XIX, mergulhou no universo das coisas comuns e do tempo sem objectivo. O tempo da ficção já não está estruturado pelo encadeamento das causas e dos efeitos. Deve conservar-se num só bloco, como se fosse percorrido pelo sopro de uma mesma modalidade de existência. (Rancière, 2019: 96)

O que significa *coexistir* no realismo romanesco de *Madame Bovary* ou n’*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*? Por um lado, a coexistência ilumina, na trama narrativa, personagens e situações que, pela sua condição social ou anódina indistinção, estariam à partida excluídos de qualquer visibilidade: dá-se quando os vários indivíduos das camadas populares, incluindo pobres e marginais, são tidos em conta, não como um pretexto moral para apelar à caridade e aos bons sentimentos, mas antes como figuras dotadas de complexidade subjectiva de pleno direito, que habitam ruas e casas, inscrevendo nelas desejos, paixões e atitudes consequentes.

Constatar as suas existências implica perceber o modo com actua “a virtude do real”, segundo Rancière – e essa virtude consiste em *aprender a desimaginar*: “Deixar de imaginar é deixar de possuir o esquema que já conhece o que se apresenta aos nossos olhos, o esquema que precede e ordena todo o encontro” (*idem*: 45). Desperta naquele que escreve a humildade de não transformar os outros em objectos despojados da sua obscuridade: quer dizer que os signos desertam dos seus supostos referentes, os referentes desertam dos espartilhos habituais que os oprimem com uma sobre-codificação. Estes súbitos protagonistas preservam, assim, a sua própria “linguagem secreta” (*idem*, 46), destituindo os signos de qualquer univocidade.

Por outro lado, e ainda decorrente dessa inscrição dos excluídos na coexistência difusa e anónima da vida, Rancière cita o último capítulo do estudo seminal *Mimesis* (1946), de Erich Auerbach, dedicado ao “momento qualquer” na narrativa de Virginia Woolf, partindo do romance *To the Lighthouse* (1927). O “momento” ou “acontecimento qualquer” desestabiliza a organização espaço-temporal e a prevalência de um ponto de vista central, seja o de uma personagem seja o do próprio narrador. Dá-se uma súbita irrupção de feixes na intriga – um vago olhar pela janela, um mergulho interior, um telefonema evocado, o relampejar de cores e sons – que desarranja quer as hierarquias temáticas de um texto, dissolvendo as fronteiras entre intrigas principais e enredos secundários, quer os posicionamentos ontológicos dos seres, vivos ou inertes, humanos ou não-humanos. No fundo, é arrancado a cada um desses seres e disposto em luminosa evidência o seu vitalismo intrínseco: a sua força de acaso, o seu tumulto, a sua transpessoalidade, numa espécie de fraternidade panteísta.

Auerbach entrevia nesses cristais, com algum optimismo gnosiológico, a possibilidade de se refundar uma comunidade de homens e mulheres que partilharia uma mesma vocação para a surpresa do instante – e isto, sobretudo, após a experiência das duas guerras travadas e dos infortúnios causados (note-se que o ensaísta estava exilado na Turquia, tendo assim escapado às atrocidades nazis): pois “quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade” (Auerbach,

2001: 497).

5. Uma d’*As peças que faltam* no vasto e inconclusivo catálogo do poeta Henri Lefebvre é uma citação atribuída a Victor Serge, que diz: “Somos todos sem-nome. Inacabados” (Lefebvre, 2019: 81). Este curioso livro elenca uma série de perdidos-e-achados da História, mais perdidos do que achados, na verdade, oscilando entre a tímida comicidade perante um breve e anódino apontamento (por exemplo: uma parte de *On the Road*, de Kerouac, que foi comida por um cão) e a secura brutal do facto exposto (como quando enuncia, sem mais, “As gravidezes de Frida Khalo”, *idem*: 25). Um livro que nunca chega a começar e que parece não ter fim, mas que atira o leitor para o meio de uma descontinuidade irreparável: filmes que não se filmaram, livros que não se escreveram, bibliotecas reduzidas a cinzas, cartas extraviadas, fotografias por revelar, especulações várias. Tudo o que não se cumpriu, tudo o que não chegou sequer a ser.

O ensaísta e escritor de contos dinamarquês Villy Sørensen termina um primeiro romance aos dezasseis anos e destrói-o aos dezassete · William Burroughs não guardava nenhuma memória da redacção do *Festim Nu* · No seu filme *Scarlet Diva*, Asia Argento pede aos seus actores para terem relações sexuais não simuladas, depois elimina as cenas na montagem · Rua Beaureillis em Paris, a banheira em que morreu Jim Morrison foi destruída (*idem*: 34)

Este pequeno livro reverbera a pilha de destroços com que o “anjo da história” benjaminiano contempla o progresso, ou a nua verdade das suas sobras e ruínas, o “lixo-limpo” da catástrofe (Nunes, 2020: 82). E o que é o progresso, afinal? Aí está ele, segundo Lefebvre, numa fila indiana de disparates separados por pontos: o progresso como a consequência destrutiva da acção humana, a destruição como acto de esquecimento que propicia o trabalho da memória (e o trabalho de luto pelo que se perdeu). Um monte de pedras, um lastro de perdas.

Se a lista de Lefebvre é inacabável, se o que a alma é a vontade intrínseca de não deixar que nada da História caia no esquecimento (como acontecia a Walter Benjamin, com o seu furor de coleccionista e o seu materialismo histórico *à la* trapeiro), podemos aqui intercalar, quase como um acidente de percurso – como se dispuséssemos todos os livros de Rui Nunes sobre a mesa e abrissemos um numa página à sorte –, esta passagem de *Baixo Contínuo*, com a memória desavinda em instantâneos avulsos, “como peças desirmanadas de um mosaico romano”:

O grande plano da cara de Monica Vitti, n’O Deserto Vermelho de Antonioni; Dirk Bogarde, à volta de um James Fox adormecido, em O Criado de Losey; Hinauf! Hinauf!, do poema Ganimedes de Goethe; o morcego a bater-me na cara, nas ruínas do Castelo de São Filipe; eu e meu avô sentados na praia vazia de Albarquel, frente ao mar; a água a escorrer por uma talha de barro; o velho na varanda a olhar o pessegueiro em flor e a dizer: lindo como um esposado; a manhã do dia em que meu pai morreu; a mão de minha mãe a segurar a minha; as lentes redondas dos óculos do médico: sobras de tudo o que sobra: não há histórias, mas traços, imagens, relâmpagos; não somos mais do que isso; só isso, com o nosso corpo a ligar tudo isso; cada bocado vai perdendo, até ter nascido um bocado. (Nunes, 2017b: 13-4)

Na mesma cadeia de acidentes, irrompem as personagens de Rui Nunes, ou as visões imprecisas que as esquissam, tornando impossível (e até indesejável) a sua unidade e representação. O “fascínio” do olhar em Rui Nunes pela singularidade das coisas contamina o seu fascínio pelos humanos, pela sua dissemelhança irreduzível, pelo potencial assombro que cada um desperta. O ofício implacável de decompor a paisagem – por exemplo, uma ida ao café e o empregado que o serve – desagua num monstruoso

caos de “objectos desgarrados”:

que estou aqui a fazer, entre objectos desgarrados?
 os meus olhos só vêem uma coisa após outra, incapazes de abarcar toda a sala, assemelham-se a ocelos, de uma simplicidade furiosa, perseguem os objectos e, quando os apanham, nunca mais os largam, o rapaz, por exemplo, que anda por entre as mesas, uma rodilha na mão direita, a limpar os tampos, enquanto a esquerda flutua, indecisa, ora coça a orelha, ora pousa nas calças, ora esfrega uma borbulha no nariz, mão pobre, quase se diria inútil, que atrapalha a outra, mão que o rapaz conhece tão mal, com uma vida autónoma que ele não controla, é o meu fascínio, este: ver a pequena história dos gestos, princípio e fim tão próximos,
 – o seu café,
 a mão surgiu e desapareceu.
 A chávena.
 Levo-a à boca.
 Os lábios tocam-lhe.
 Afasto-a.
 Volto a aproximá-la.
 Afasto-a de novo.
 Até não ter medo.
 Até.
 (*idem*, 2011: 46)

Este excerto assemelha-se a um movimento de *zoom* operado pelo olhar: da nuvem de gestos do funcionário até à chávena sobre a mesa, a circunstância específica que aqui nos é apresentada afunila vertiginosamente, num devir-molecular. O que resta? Para que ponto culmina? “Até não ter medo”, lê-se. Mas medo de quê? Talvez: medo da imprevisibilidade ínsita de todos os gestos esfumados, medo da ameaça obscura que se aninha em cada objecto, levando o observador a afastar toda a ganga circundante, a depurar a realidade objectiva, até chegar a esse resíduo precário cuja nitidez, de tão desprotegida que fica, não oferece qualquer margem para elucubrações e equívocos. “Até”, termina – mas termina apenas o que é verbalmente alcançável. Aquele último ponto final não finaliza coisa alguma: é o foco possível, o *zoom* que deforma a magnitude do pormenor, a expansão sem fim do que permanecerá inacabado. Abre-se um silêncio no coração do texto. Ao não se fechar, não há um sentido inequívoco, uma legenda que seja, que se possa consagrar como verdade ou certeza – essa face totalitária do poder.

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. Vejo tão pouco que preciso de aproximar os olhos do que quero ver. E nessa aproximação tudo se torna monstruoso e doente.

(ou não vejo, ou vejo a morte).

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: 30)

Por isso, nesta escrita, tudo o que existe denuncia uma irremediável incompletude ontológica:

São esboços, as pessoas que encontramos. Esboços com a persistência do que nasceu incompleto. Caminhamos rodeados de esboços. As palavras são esboços, até as mais íntimas, a que nunca chegaste (*idem*, 2016: 30)

6. Para Manuel Frias Martins,

[a] *prioridade ética* da escrita de Rui Nunes, construída predominantemente em torno de uma estética de imagens manchadas de sangue menstrual, urina, fezes, vísceras, grosserias, insultos e violências diversas, faz do abjecto 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)

A catábase é um passeio normal pela cidade, o horror é a experiência democrática das nossas derivas fascizantes. Daí os olhos de Rui Nunes verem um mundo que já é o de um pós-apocalipse qualquer. Não o anúncio de um fim de mundo ostensivamente decorado por uma aparatosa pirotecnia escatológica (degelos, erupções, asteróides, pandemias), mas a consumação desse epílogo num instante que se arrasta infinita e indefinidamente: um presente eternizado, um tempo que nunca mais acaba a sua sucessiva desagregação, até ao desgaste de todas as palavras que o descrevam e de todas as imagens que o ilustrem. Um apocalipse cujo dia seguinte mantém os cafés abertos, a mesma moeda, a consciência da morte entranhada até aos ossos. O mesmo silêncio cavado no interior das palavras, das conversas, esvaziando-as de qualquer encadeamento de sentido: fala-se mas não se sabe a quem, nem porquê, nem com que palavras. Fala-se – e *falta-se, falha-se*. Os dias que se sucedem ao fim do mundo glosam, na escrita de Rui Nunes, este empobrecimento da palavra: “Quanto mais se escreve, mais falta.” (Nunes, 2018: 55). Descer aos infernos é habitar essa falta, é escrever a partir “dos escombros, com os escombros, de uma língua” (*idem*, 2012: 52). Como quem assiste à “pequena história dos gestos” no corpo de um rapaz, à mesa do café, no dia a seguir ao fim do mundo.

A prioridade ética de Rui Nunes ilumina personagens sobrecodificadas pelo seu estigma. Figuras que estão reféns da inescapável ostensividade do seu corpo, que são apenas, ou sobretudo, o seu exterior: a evidência ameaçante do cheiro que exalam, da sujidade na roupa, da homossexualidade como afronta pública, os demais signos da exclusão. Porque “qualquer pobreza segrega o mesmo. Tudo é igual rente ao chão” (*idem*, 2016: 31). A consistência dessa segregação, de texto para texto, de livro para livro, reitera a presença de figuras como o homossexual (em *Sauromaquia*), o toxicod dependente (em *Que sinos dobram...*), ou a mulher romena sentada no chão com um copo de plástico para as esmolas (em *A Crisálida*).

Mais do que agentes a mãos com as peripécias de foro aristotélico (e daí o termo *personagens* ser problemático, porque carrega toda uma tradição do romance que Rui Nunes desconstrói), tais figuras constituem “esboços” sucessivos que condensam a rejeição de quaisquer princípios humanísticos (porquanto incarnam a decadência da humanidade, a sua parte maldita) e, como tal, são seres de *suspensão*, sem uma meta a percorrer rumo a um determinado fim (cf. Rancière, *op. cit.*) Muito aquém do papel de vítimas de uma sociedade que os marginaliza, vítimas à mercê da caridade alheia e da reactivação de discursos morais (o que as tornaria estereótipos lassos), são sobretudo hiatos vivos: a ordem dos encadeamentos sucessivos esboroa-se neles, destruindo quaisquer ligações de sentido. São o improdutivo por excelência: o tempo estaciona nestas figuras de tal maneira que se torna uma experiência de vida não-vivível, intolerável para quem os olha e prontamente os expelle com esse olhar, reduzindo-os a um insulto.

sem importância suficiente, somos os esconjurados. [...] Fodamos mas calados, discretos. Não nos beijemos em nenhuma rua: o mundo que havemos de salvar não nos pertence.

Viver ninguém nos proíbe se o fizermos no interior das casas respeitando os vizinhos do lugar. Assento temos em qualquer revolução se obliterarmos uma parte de nós. Seres truncados. Ou tolerados apenas. Seres proibidos de dizer. Esquizofrenizados. Seres que se tornarão uma ameaça pública. Seres que desejam os nossos filhos, que os conspurcam, capazes de todos os crimes. Seres coitados, nos momentos mais benignos. Seres de: antes ladrão que maricas (Nunes, 1983: 105)

Nesta passagem de *Sauromaquia*, os homossexuais são o alvo predilecto de uma não-inscrição no real para que, sem eles, sob a perspectiva do opressor (a heteronormatividade, neste caso), a vida se assemelhe a uma continuidade fluida, num tempo sem memória, sem negatividade (que é a marca da diferença, do que potencia o encontro com o novo e o diferente, o atrito mobilizador ou heurístico sem o qual o humano se dissolve numa mesmidade opressiva). Mas é ao afundar-se no inominável da dor que Rui Nunes procura, de certa forma, “sobreviver à dor no interior da própria dor”, segundo Eduardo Prado Coelho (1997: 208). Pois

[...] na dor mais extrema, aquilo que resta, se alguma coisa resta, é o corpo, refúgio dos sem-ninguém, abrigados nele, enrolados nele, mesmo velho, mesmo feio, não sempre, só às vezes, mas a vida é só às vezes (Nunes, 2018: 53)

Rui Nunes não torna o homossexual ou a mulher romena como figuras de autoridade narrativa à volta das quais a acção se vai desnovelando numa série de episódios ou acidentes, com ou sem catarse à vista. Não é a sua densidade psicológica que é posta à prova nos enredamentos da intriga ou no virtuosismo retórico do autor. As personagens não são retratos ou metáforas do que quer que seja, mas incarnam o expoente máximo de uma dor inconvertível em palavras. Uma dor, uma solidão, um terror atroz – modos de existência que se manifestam num grito, num choro desalmado, num bloqueio do corpo, que emudecem a vocação dialogante das palavras. E é por isso que a devastação emocional de um drogado, ou a angústia de um narrador que engata um estranho na rua e depois o leva para casa, ou que teme pela vida num WC público, nunca são o *tema* deste ou daquele livro, nem procuram descrever experiências de vida que nos embaciem os olhos pela descompaixão geral. O excesso de uma dor não se compraz com descrições – fá-las explodir. E a escrita começa quando torna essa explosão na sua única modalidade de existência: é quando a dor não conhece palavras que a digam, servindo-se delas como um espelho diáfano, que a literatura tem lugar. Surgem então os nomes próprios, os objectos dispostos numa sala, as figuras interpeláveis que perguntam e respondem, que se movem de um lugar para outro, neste ou naquele tempo. Funcionam como efeitos de uma intimidade inacessível, mas que deixam lastro em forma de escrita. A esse lastro, à falta de melhor termo, damos o nome de literatura.

cumpres a função de ser personagem, por isso te concedo a escassez de algumas linhas, não te deixo desenvolver plenamente para que não me esqueça de que és fictícia, de que sou capaz de interromper a tua maturação, adiar-te, odiar-te, espacejar mais o teu rosto, instalar-me na pupila tornada o sossego letal, acompanhar a lágrima, pensar-te o sofrimento (Nunes, 1986: 49)

Hoje, não consigo recompor o teu rosto, e, se nitidamente te imagino, não és bem tu mas uma qualquer fotografia tua. Hoje, a tua fotografia apropriou-se de ti: deve ser assim que se começa a morrer. Quando à nossa volta um corpo desaparece nos sinais da sua passagem. (idem, 2013: 25)

7. *Um corpo que desaparece nos sinais da sua passagem.* Poderá esta imagem ser

contígua à daquele torso arcaico de Apolo (c. 480-470 a.C.) que, no princípio do século, numa ida ao Louvre, despertara em Rilke uma visão profusamente enigmática, num desvio pela écfrase? Sem cabeça, perdidos os braços e as pernas, o resto mutilado de uma unidade perdida comunica ao poeta um dos mais conhecidos e insólitos remates da poesia moderna do Ocidente: “Tens de mudar de vida” (*Du mußt dein Leben ändern*).

Não conhecemos a sua cabeça inusitada
onde luziam maduras as pupilas. Mas inteiro
o seu torso ainda arde como o candeeiro
que dá ao seu olhar, a luz apenas degradada,

persistência e brilho. Pois não sendo assim, não
poderia a onda do peito cegar-te, nem no leve
torcer das ancas haver o sorriso que corre
para aquele centro da procriação.

Assim não sendo seria disforme e curta a pedra
caída da transparente travessa dos ombros
e não cintilaria como pele de fera

e não explodiria por todos os lados e pontos
como uma estrela: pois não há ali lugar
donde ele te não veja. Tens de mudar a tua vida.
(Rilke *apud* Sloterdijk, 2018: 35)

Como assim, *mudar de vida*? De onde vem este apelo tão súbito, no imperativo, quando nada nos treze versos anteriores fazia prever este inesperado alçapão no fim do soneto? Quem nos fala do sem-fundo numinoso de uma pedra esculpida? Que nos revela a sensibilidade de Rilke ao pôr no artefacto, na coisa inerte, esse mutismo eloquente – e, sobretudo, exortativo, pois nos obriga a repensar a nossa vida, a duvidar de que estamos no caminho certo?

Segundo a leitura que Peter Sloterdijk fez do poema, já não é o corpo total que necessariamente inspira uma essência de verdade, uma autoridade excepcional, impondo-se aos olhos alheios como um modelo de beleza física – tal como os corpos musculados da Antiguidade, esses arquétipos da perfeição que serviriam de incentivo a que os sujeitos rivalizassem com os deuses pelo pódio da glória eterna. No lugar dessa coesão orgânica e triunfante, caberia agora a um torso mostrar-se como a ruína da eternidade, a eternidade desfeita *nos sinais da sua passagem*. “A intensidade [do fragmento] bate a perfeição normalizada [do corpo inteiramente visível]” (*idem*: 36). Qual peça votada ao abandono pelo desbaste do tempo, as suas partes ausentes, jamais restituíveis, provocam a consciência, adensam-lhe a inquietude existencial: somos o que somos, sobretudo, porque somos o que nos falta. É essa falta que desperta a sensação de nos sentirmos acossados pela presença rumorejante dos objectos, que transmitem uma “energia-mensagem” (*idem*: 34). As coisas olham-nos, intui Rilke. Há uma cabeça ausente naquele torso que emite um olhar que vem do fundo do tempo. E é mais veemente esse olhar que nos lança do que a exígua soberania vigilante que lhe conseguimos devolver.

Cem anos após o sinal que Rilke nos fez, compreendemos sem dúvida esta indicação melhor ainda do que os seus contemporâneos, pois a nossa capacidade de percepção, mais do que a de nenhuma outra geração anterior à nossa, está anestesiada e foi saqueada pela conversa fiada dos corpos sem mácula. (*idem*: 36)

Tal vez nos possamos apropriar desta qualidade da coisa, ainda para mais desconjuntada, para reler a escrita de Rui Nunes à luz dessa enigmaticidade do fragmento, nos antípodas dos “corpos sem mácula” da contemporaneidade. Que corpos são estes? Incarnam o triunfo da *vida nua*: são os apólogos da *wellness*, que medem, analisam e quantificam os seus vários desempenhos, sob pressão de terem a saúde em permanente performance. Entregam-se sem reserva à imensa orgia digital, cuja coacção da transparência – a vida exposta nos *social media* como prova de que aconteceu – os esvazia de qualquer risco, sombra, vacilação ou atrito, para que esplendam enquanto puras superfícies do consumo na sociedade capitalista e no inferno da felicidade permanente. Corpos de uma saúde totalitária, ficam reféns de todas as comodidades materiais e, incapazes de imaginar um futuro sem elas, estão à mercê de uma “hipocondria digital” (Han, 2020: 26) – por isso, recusam-se a tolerar a dor e o envelhecimento, evitam qualquer experiência que possa ameaçar o cerco paliativo com que se vedam ao inesperado, à contingência, à absoluta alteridade do outro (que constitui sempre uma ameaça em potência: estrangeiro, inimigo, terrorista, fonte de contágio...). São corpos com medo de tudo – até de si próprios.

Se tais corpos fossem plasmáveis num determinado comportamento de escrita, numa literatura a condizer, esta teria que ser a denegação manifesta daquele medo: seria, então, uma escrita cobarde, uma escrita aliterada, que se entretém a “contar histórias” e, desse modo, respeitando sigilosamente a língua – ao invés de manter com a língua uma relação de profunda desconfiança, com vista a desarmar e desarticular o seu poder. Por isso,

[...] o meu corpo sobrevive na desarmonia, é um corpo contra o olhar de Deus, contra todas as ditaduras, sem história, não sou capaz de histórias, de me internar pelas suas ruas previsíveis e mortas, por isso só consigo viver o presente e o seu terror cheio de exaltação, e assim quero continuar [...] (Nunes, 1999: 114)

Com os seus esboços de vidas, esta escrita rompe com as sequências contemporâneas de corpos lisos e homogêneos, “sem mácula”, segundo Sloterdijk. Mostra-nos a decadência física sem qualquer pudor ou preconceito: não porque se queira rebelar contra a vergonha social que coage essa decadência a esconder-se, mas porque é na decadência que um corpo vivo se solidariza com a presença da morte, a ruína comum a todas as coisas. É por via da dor que é restituído ao corpo a sua realidade, por um efeito de choque. E regressamos, assim, à decomposição de um corpo pelos gestos que faz, ao seu apodrecimento insaciável, até ser reduzido a um naco insensato de carne, como se lê em *O Anjo Camponês*:

Abre a torneira. Deixa que o jacto de água lhe bata nas mãos, se espalhe e lhe salpique o pijama, sente a força da água a bater-lhe nas mãos, ensaboa-as, gesto automático, que o deixa livre para quê, o corpo é um animal que regressa insidioso: este é o meu corpo: diz: e sorri, empobrece e regressa, [...] as mãos estremeçam semiabertas no rebordo do lavatório, uma sobre a outra, já não duas mãos, mas um bocado de carne, um frio disforme, uma humidade disforme, não há dedos, nem palmas, nem pele a separar uma mão da outra, há aquele bocado de carne no rebordo do lavatório [...] (*idem*, 2020: 48)

Um pedaço de carne, um torso escultórico. De novo: o bocado, o despojo, a ruína. Pelos interstícios desta escrita, reacende-se o ímpeto obscuro de uma voz imaterial que confere às coisas residuais, aos gestos mais comuns, uma intensa carga dramática. Note-se a encenação crística do *dictum* “este é o meu corpo” na passagem acima transcrita: sem o milagre da transubstanciação, este corpo sabe-se reconduzido, tão-só, ao milagre precário da imanência. O corpo é uma *vanitas* em movimento contínuo, até à sua

erosão. Pelo caminho, como fogos-fátuos, extingue-se a ínfima solidez antropológica que a identidade, o eu ou o *self* poderiam salvaguardar como derradeira imagem do humano, agora que essa imagem se nulifica na “violência banal de um bocado de carne” – a carne que, já em *Suíte e Fúria*, livro anterior a *O Anjo Camponês*, é apresentada como o elo irredutível que une qualquer “anônimo do que foi vivo” (Nunes, 2018: 57). Vale a pena a citação inteira, pelo que nela se afirma como uma extraordinária, e não menos terrível, legenda verbal do que são os corpos escorchados dos bois maneiristas [fig. 3], ou as variações da pele esfolada e da carne viva de Mársias, por exemplo, na pintura de Francis Bacon e Egon Schiele (que, não por acaso, figuram nas capas de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* e *Cães*, respectivamente) [fig. 1 e fig. 2], ou, ainda, cumprindo-se o movimento de *zoom* deste olhar-escrita até ao horror absurdo do pormenor ampliado, a brutalidade evidente da carne nos trabalhos de Anish Kapoor, crus manifestos de que o humano, último reduto de um limiar metafísico, é ele próprio um limiar extinto, ou esvaziado de qualquer transcendência [fig. 4]:

[...] um gato, um boi, um cão, uma osga, um pombo, um homem? Não há dissonâncias neste bocado de carne: os animais todos rodeiam-no para serem baptizados. Ou para se certificarem do nome que hão-de perder, do nome que hão-de ganhar? A morte é um crisma. Um baptismo: eu te dou o nome de: carne. E dela se fará a fome. Ou o inequívoco de uma arma. A metáfora é a grande felicidade dos que têm nome próprio. Dos que podem ser chamados. Mas carne? Está no fim da escala, abaixo de rio, por exemplo, rio, qualquer que seja, tem nascente, foz, margens. Mas carne? É simplesmente um bocado. O informe. Pode dizer-se: ensanguentada. Porém esse sangue não pertence à sua definição: há uma carne sem sangue mas não um rio sem nascente. 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 cachaço de um boi, nas mãos de um miserável, nunca na mão do senhor doutor, do senhor engenheiro, do senhor ministro, de vossa excelência, do senhor presidente, do meu caro amigo, uma ferida em carne-viva: eis o “outro”: que nojo. (*ibidem*)

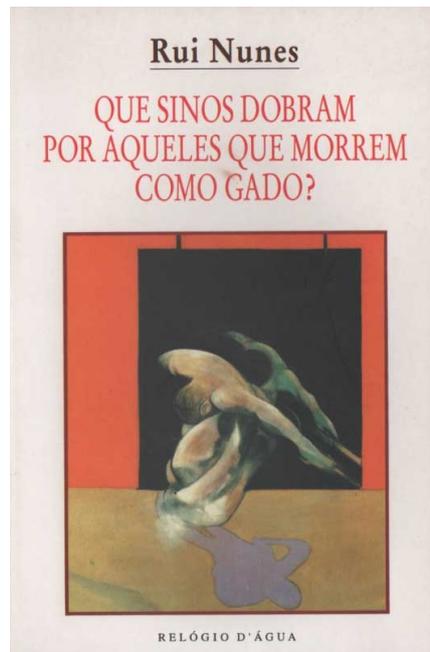


Fig. 1

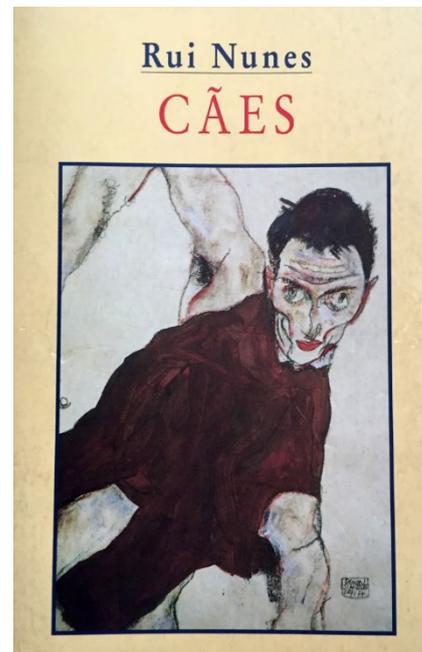


Fig. 2



Fig. 3 – *Boi Abatido* (1655), de Rembrandt.



Fig. 4 – *Internal Object in Three Parts* (2013-2015), de Anish Kapoor.

“este é o meu corpo: diz: e sorri” (Nunes, *op. cit.*: 48). Face ao exposto, já não lemos esta citação senão sob o crivo breve de uma sátira. Espécie de desleixo, de abandono de si mesmo ao “momento qualquer” (cf. Rancière, Auerbach) que se delinea, oscilante, entre o eu, o corpo, a água do lavatório, a circunstância de estar ali sozinho. Porque dizer “corpo” é, desde logo, uma cedência à ironia, uma envolvência na pequena extensão da frase – “este é o meu corpo”, com sujeito, predicado e predicativo do sujeito – que desloca, por instantes, atenuando-a, a verdade insensata da “carne”, que nada tem a exprimir.

Mas, em contracorrente, mesmo o que nada tem a exprimir não escapa à potência de ser expressivo, de “existir como coisa-expressão” (Gil, 2020: 21). Porque, em última instância, até a carne é nomeável enquanto houver quem a nomeie, quem a tome como signo mesmo da mais incongruente e intolerável aporia. E até o incomunicável dessas e doutras incongruências perfaz o esboço de uma partilha, desenha o princípio de um diálogo, mesmo aquele que um sujeito estabelece consigo mesmo, num silêncio íntimo cheio de vozes. Um diálogo ou um desdobramento que potencia, como aqui, um texto impresso. Pois a recusa do simbólico é simbólica. O nojo pela literatura não se cansa de criar literatura. *Quanto mais se escreve, mais falta*. E ainda aqui estamos: a ler, a falhar, com os olhos turvos de quem, vendo mal, depreende da obscuridade a clara evidência do enigma, do que é inacabável. As evidências velam um segredo, como um saber implícito no não-saber, um oráculo cuja decifração consiste em aceitar o que nele resiste como indecifrável. Afinal, o que é um bocado de carne, ou um torso escultórico amputado, senão, também, a consagração de tudo aquilo que lhes falta, de tudo aquilo que não vemos ou conhecemos, como a margem do imprevisível que nos compete, ainda e sempre, repensar, reabrir, imaginar? Não é isso que faz a escrita: pegar nessa carne, tomar aquele torso, e usá-los como uma pedagogia do incerto, do ausente, da sombra, do imprevisível? Partir deles para uma nova margem? Demonstrar que a carne e a pedra não esgotaram ainda o seu potencial, que o seu silêncio ainda não disse tudo?

Eis uma prova de fogo para aqueles que, sem um Deus de reserva ou o refúgio da

crença, não possuem mais do que o próprio corpo e um ameno sorriso para receber os louros da derrota. Mas é exactamente aí, quando tudo é dado como perdido, que se faz ouvir aquela voz secreta dizendo: tens de mudar de vida.

9. Quando, a propósito de *Os Anéis de Saturno*, de Sebald, Jacques Rancière define como “inclassificável” o tipo de livro “que reconduz a ficção ao seu coração” (Rancière, 2019: 104), o que este filósofo procura nessa inclassificabilidade excede, em termos intensivos, o efeito produzido pelas múltiplas digressões na narrativa, pelo estilhaçamento das vozes, tempos e lugares, ou pelo hibridismo dos géneros literários. A escrita de Rui Nunes cumpre todos estes requisitos – o que, ironicamente, pela via da subversão acabaria por tornar os seus livros, se não facilmente classificáveis, pelo menos obliquamente reconhecíveis pela repetição dessa diferença. Mas não é esse o ponto essencial, aqui. O ponto é o termo, alargado, de “ficção”, que Rui Nunes muito assiduamente exclui do seu universo semântico. Ficção, belas histórias, devaneios imaginativos que nos distraem das agruras do real – já vimos que não é aí que se situam os “bocados”, os “esboços” ou as “manchas” de *A Crisálida* ou *O Anjo Camponês*.

Mas o inclassificável neste autor é, não obstante, feito de palavras, como toda a literatura; e as palavras ocupam espaços na página e segregam imagens, relações de sentido, mesmo que, no próprio corpo do texto, essas relações se desfaçam e “*abra[m], no desvio inesperado, um outro (o primitivo?) sentido*” (Nunes, 2017a: 39). Desfeitas as hierarquias entre o que merece ou não ser escrito para se tornar literatura, ultrapassadas as quezílias entre o que é sublime e o que é vulgar, ou os juízos de valor que determinam o privilégio de haver leitores distintos dos restantes por saberem descodificar determinados signos mais exigentes, escrever “um livro que reconduz a ficção ao seu coração” é pensar que o coração desse regime inclassificável pulsa no exercício de quem se serve da língua para “criar vida a partir do que está morto, criar o novo com o usado, arte com os materiais da indústria, história a partir de acontecimentos insignificantes e traços quase apagados: em suma, contradizer e resgatar o trabalho da destruição” (Rancière, *op. cit.*: 108). O “acontecimento qualquer”, de Virginia Woolf a Rui Nunes, aí está para o expor: uma convulsão do real – acidentes, oscilações da memória, esboços, desvios – está livre de quaisquer encadeamentos que a racionalizem. E a racionalidade está ao serviço do que explica o trabalho da destruição, o funcionamento do progresso como um horizonte de sentido. Por isso, “contradizer e resgatar o trabalho da destruição” – esse ofício que subordina, quando não os aniquila realmente, ciganos, *gays*, pobres e os demais vencidos da História – é tornar incontestável a legitimidade do que existe “a fim de ‘salvar tudo o que pode’ da experiência comum e alargar o campo fraterno da coexistência dos lugares e dos tempos” (*idem*: 111).

Regressemos, por fim, à cegueira funcional de Rui Nunes. Aos seus olhos que não vêem senão o pormenor, a simplicidade brutal de uma pessoa exposta nas suas pequeníssimas partes. A esses olhos que, desde cedo, por verem o mundo assim, aprenderam a renunciar a qualquer verdade inefável. Bocado a bocado, resto a resto. “A pessoa e o poeta”, como disse Rui Caeiro. Se um homem com este tipo de vista haveria, mais tarde, de se pôr a escrever, a fidelidade integral à sua doença conduziria a esta rarefacção da palavra. A um *texto doente* – um texto aceso, que está consciente da própria textualidade enquanto *ferida*, da linguagem enquanto *mancha* inexpugnável do pensamento, da *corrupção* inerente a toda a vontade de escrever.

Escrever não elimina o sofrimento: aprofunda-o.

:

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: 90)

Um texto doente, imperfeito, persegue uma quase total ilegibilidade: *um corpo que não há*, que arrasta consigo *palavras destruídas*. Um texto cuja fala se reconhece como falha e como falta. Da sintaxe desconexa ao léxico dissoluto, mostra-se na sua impureza constitutiva e constituinte, servindo-se da linguagem como a técnica que ela é: um instrumento que faz acontecer alguma coisa. Mudar o mundo? Restaurar a esperança? Um texto assim – que *não ilumina*, mas *escurece* – exige, desde logo, uma humildade: reconhecer que não se muda o mundo com literatura. Quando muito, muda-se a forma e o conteúdo da mudança. E a forma e o conteúdo são mediados pelas palavras, gestos e imagens que nos permitem criar relações de sentido, ritmos e intensidades, deslocamentos e metamorfoses. *Mudar a própria mudança* seria assim, por exemplo, como fazer literatura: arriscar outro modo de esclarecimento, aumentar a potência de ver, repensar o senso comum, mudar de vida.

Referências bibliográficas

- Alferi, Pierre. *Procurar uma frase*. Trad. Maria Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1999.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Equipa Editora Perspectiva. 4.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- Coelho, Eduardo Prado. *O Cálculo das Sombras*. Porto: Asa, 1997.
- Coelho, Eduardo Prado. *A Escala do Olhar*. Lisboa: Texto Editora, 2003.
- Derrida, Jacques. *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- “Entrevista a Rui Caeiro”, *Jogos Florais*, 17 de Abril de 2018, disponível em <https://www.jogosflorais.com/entrevista/2018/9/entrevista-a-rui-caeiro> (último acesso: 10 de Janeiro de 2020).
- Gil, José. *O Tempo Indomado*. Lisboa: Relógio D’Água, 2020.
- Han, Byung-Chul. *A Sociedade Paliativa – A dor nos nossos dias*. Trad. Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D’Água, 2020.
- Lefebvre, Henri. *As peças que faltam*. Trad. Ricardo Nicolau. Lisboa: BCF, 2019.
- Martins, Manuel Frias. “A raiva metódica da escrita de Rui Nunes”, in AA.VV. *Rui Nunes – Antologia Crítica e Pessoal*. Lisboa: Roma Editora, 2009.
- Nunes, Rui. “*Quem da pátria sai a si mesmo escapa?*”. Lisboa: Relógio D’Água, 1983.
- Nunes, Rui. *Sauromaquia*. 2.^a ed. Lisboa: Relógio D’Água, 1986.
- Nunes, Rui. *Álbum de Retratos*. Lisboa: Relógio D’Água, 1993.
- Nunes, Rui. *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*. Lisboa: Relógio D’Água, 1995.
- Nunes, Rui. *Cães*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.
- Nunes, Rui. *O Mensageiro Diferido*. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.
- Nunes, Rui. *A Mão do Oleiro*. Lisboa: Relógio D’Água, 2011.
- Nunes, Rui. *Barro*. Lisboa: Relógio D’Água, 2012.

- Nunes, Rui. *Armadilha*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- Nunes, Rui. *Nocturno Europeu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- Nunes, Rui. *A Crisálida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- Nunes, Rui. *A margem de um livro*. Maia: Cosmorama, 2017a.
- Nunes, Rui. *Baixo Contínuo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017b.
- Nunes, Rui. *Suíte e Fúria*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.
- Nunes, Rui. *O Anjo Camponês*. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.