



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 2

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO - 2

Fevereiro 2015

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 3

PEDRO EIRAS

AUTORES

MIGUEL RAMALHETE GOMES

SUSANA MATEUS

VASCO VASCONCELOS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Gravura de Albrecht Dürer, s. XV

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-0-5

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2015

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”



Instituto de
Literatura Comparada
MARGARIDA LOSA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Governo da República
Portuguesa

Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste segundo libreto, Miguel Ramalhete Gomes interroga o fim do mundo pela palavra e pelo desaparecimento da palavra, as ruínas entre *Beowulf* e Shakespeare; Susana Mateus estuda o medo no universo concentracionário de Gonçalo M. Tavares e a capacidade de escolha das personagens; Vasco Vasconcelos parte do texto apocalíptico sem origem e destinatário certos (Derrida), para ouvir o *Requiem* de Bernd Alois Zimmermann e o colapso da língua em Rui Nunes.

Pedro Eiras

Sem notícias do fim do mundo

Miguel Ramalhete Gomes

CETAPS – Porto / ESE-IPP

Resumo: Este ensaio parte de Jung e Freud, via Shakespeare, até chegar à poesia anglo-saxónica, para argumentar que o fim do mundo se faz pelo desaparecimento da palavra. Do fim do mundo não podemos ter notícias. Na verdade, quando queremos escrever sobre o fim de um mundo, resgatando do passado longínquo o mundo antes do seu fim, essa palavra suplementar tenderá a tomar o lugar daquilo que vinha complementar.

Palavras-chave: fim do mundo; palavra; Carl Jung; Sigmund Freud; William Shakespeare; *Timon of Athens*; poesia anglo-saxónica; *Beowulf*

Abstract: This paper begins with Jung and Freud, via Shakespeare, until it reaches Anglo-Saxon poetry, in order to argue that the end of the world is accomplished through the disappearance of words. We cannot have news of the end of the world. In truth, when we want to describe the end of a world, rescuing the world before its end from the long-gone past, this supplementary word will tend to take the place of that which it was meant to complement.

Keywords: end of the world; words; Carl Jung; Sigmund Freud; William Shakespeare; *Timon of Athens*; Anglo-Saxon poetry; *Beowulf*

I

Em 20 de Março de 2014, no Seminário do Fim do Mundo do equinócio de Primavera, Pedro Eiras comentou que “o fim do mundo se faz pela palavra”.¹ De facto, há muitos fins do mundo, uns mais ficcionais do que outros, que se fazem pela palavra. E, realmente, só podemos escrever sobre o fim do mundo se essa palavra suplementar estiver lá. Mas, como sabemos, os suplementos tendem frequentemente a tomar o lugar daquilo que vêm complementar. Na verdade, é bem possível que o fim do mundo real *não* se faça pela palavra. O mundo, esse, faz-se pela palavra, mas o fim do mundo, como acontecimento no mundo e para além dele, faz-se pelo desaparecimento da palavra. A frase “O mundo acabou” é impossível de dizer como enunciado verdadeiro. Podemos dizê-la no futuro – “o mundo vai acabar” – ou, para apropriar um tempo verbal da língua inglesa, no presente contínuo – “o mundo está a acabar” –, mas não no passado. Do fim do mundo não podemos ter notícias. Para nós, o fim do mundo nunca existiu. Ou, numa estafada variação de Kafka, podemos dizer que o fim do mundo existiu e existirá, mas não para nós.

O discurso sobre o fim do mundo leva-nos a pressupor que, na atenção ao fim, também se torna importante o mundo antes de acabar. Sabemos que a ideia de mundo se refere normalmente à ocupação humana do espaço e à sua transformação num lugar culturalmente inscrito. Se o mundo se refere então à presença humana, do momento do seu fim não pode haver notícias, já que esse é o momento do despovoamento e da devolução desse espaço ao não-humano. A busca por esse mundo antes do seu fim é a tentativa de reverter os fins do mundo que de nós esconderam inapelavelmente o passado longínquo.

II

Será talvez interessante notar que tanto Freud como Jung tentaram ancorar as suas teorias psicanalíticas em narrativas antropológicas sobre momentos históricos remotos ou mesmo sobre a pré-história, narrativas estas muitas vezes de um teor especulativo. Por outro lado, os *topoi* arqueológicos surgem em momentos-chave do

pensamento destes dois autores. A comparação entre a memória e uma arqueologia ficcional e, na verdade, impossível das ruínas de Roma em *A Civilização e os seus Descontentamentos* é famosa. Igualmente interessantes são dois episódios relatados na autobiografia de Jung, a poucas páginas de distância um do outro. No segundo episódio, Jung narra um sonho em que se encontra no primeiro andar de uma casa, decorado em estilo rococó; ao descer ao piso térreo, Jung descobre que este tem um aspeto mais velho, medieval. Após abrir uma porta que dá para a cave, Jung explica que esta parece muito mais antiga, uma construção romana. Ao descobrir um alçapão de pedra na cave, desce uma escadaria estreita e entra numa caverna escavada na pedra. No chão poeirento, Jung distingue ossos, pedaços de cerâmica primitiva e duas caveiras humanas, muito velhas e meio desintegradas (Jung 1995: 182-3). Nesse momento, acorda. Segundo a autobiografia, foi este o sonho que sugeriu a Jung a ideia de “inconsciente coletivo”, relacionado com uma história ou pré-história antiquíssimas das quais não haveria memória. Algumas páginas antes, Jung conta um episódio famoso provocado pelo seu interesse pelas “múmias dos pântanos”. As “múmias dos pântanos”, ou “Moorleichen”, referem-se a corpos descobertos em pântanos no Norte da Europa a partir do século dezassete e preservados pelos componentes químicos desses pântanos. Para além de conservarem a pele, órgãos internos, cabelo e roupa, as expressões faciais de alguns destes corpos mostram-se ora estranhamente pacíficas ora bastante deformadas. A partir do século dezanove, estes corpos tornaram-se atrações turísticas algo mórbidas.² Uma das suas peculiaridades, embora Jung não o diga, passa por serem dos poucos indícios arqueológicos de sacrifícios humanos pagãos nesta área geográfica. Em viagem com Freud e Ferenczi, Jung mostrou considerável interesse em ver estas múmias naturais, o que terá enervado Freud ao ponto de desmaiar a meio do jantar. Conta Jung que Freud lhe terá mais tarde confessado que toda aquela conversa sobre cadáveres o teria convencido de que Jung tinha desejos de morte em relação a ele (*idem*: 179-80). Tanto a impossível memória arqueológica de Freud como o sonho de uma história do inconsciente coletivo e o mal-estar provocado pelas perturbantes múmias dos pântanos associam ansiedade a resquícios demasiado fragmentados e escassos de algo que teria desaparecido quase sem rasto. Nestes casos somos confrontados com sobreposições, reconstruções, especulações e sonhos sobre mundos antes do seu fim, e

aos quais não podemos aceder senão por via destes suplementos precisamente porque acabaram.

III

Escrita em colaboração com Thomas Middleton, a peça *Timon of Athens* mostra uma confusão semelhante após uma das mortes mais secretas da obra de Shakespeare. Perto do final da peça, Timão, o misantropo, dirige-se aos senadores de Atenas que o foram procurar à praia desolada onde este escolheu refugiar-se, e anuncia:

TIMON Come not to me again, but say to Athens,
Timon hath made his everlasting mansion
Upon the beachèd verge of the salt flood,
Who once a day with his embossèd froth
The turbulent surge shall cover. Thither come,
And let my gravestone be your oracle.
Lips, let four words go by, and language end.
What is amiss, plague and infection mend.
Graves only be men's works, and death their gain,
Sun, hide thy beams. Timon hath done his reign. (Shakespeare 2004: 14.749-758)³

Duas cenas depois de Timão anunciar o fim da linguagem, ou da sua linguagem, e sair de cena definitivamente, aparece um soldado à sua procura, encontrando apenas uma sepultura e um epitáfio, que diz: "Timon is dead, who hath outstretched his span. / Some beast read this; there does not live a man" (*idem*: 16.3-4). Confusamente, após ter acabado de ler este epitáfio em voz alta, o soldado acrescenta que não consegue ler o que está escrito na lápide e decide copiar a inscrição em cera. Na última cena da peça, o soldado entrega a cópia do epitáfio a Alcibíades, que o lê:

Here lies a wretched corpse, of wretched soul bereft.
Seek not my name. A plague consume you, wicked caitiffs left!
Here lie I, Timon, who alive all living men did hate.
Pass by and curse thy fill – but pass, and stay not here thy gait. (*idem*: 17.71-4)

O problema dos epitáfios de Timão é famoso na crítica de Shakespeare: em primeiro lugar, o soldado lê em voz alta um epitáfio e, em seguida, diz não compreender o que está escrito na lápide; em segundo lugar, o epitáfio lido por Alcibíades parece ser composto por duas partes contraditórias, que não coincidem com aquilo que o soldado leu. A primeira metade avisa o visitante de que não deve procurar o nome do enterrado. A segunda metade anuncia esse mesmo nome negado – “Here lie I, Timon”. Fala-se por isso várias vezes dos três epitáfios de Timão, num claro excesso de linguagem da parte de quem prometera apenas quatro palavras e, em seguida, o fim da linguagem. Esta confusão dos epitáfios acentua ainda mais a singularidade de Timão, o único dos protagonistas trágicos de Shakespeare a morrer fora de cena. Se quisermos, podemos entender os epitáfios de Timão como tentativas de prover este fim anti-climático de um suplemento de sentido. E, no entanto, é um final incongruente. Acredita-se que a peça terá ficado inacabada e que os vários epitáfios seriam versões provisórias de um epitáfio final que nunca chegou a ser escrito. Incongruente ainda é a sepultura, que nos leva à fantasia grotesca de um Timão a escrever epitáfios, uns atrás dos outros, e a enterrar-se na praia mesmo a tempo de morrer. Podemos talvez entender estes epitáfios como uma fantasia da sobrevivência da memória perante a incongruência do desaparecimento do protagonista. Confrontado com uma sepultura num lugar ermo onde antes vivia um homem isolado do mundo, o soldado encontra, não um, nem dois, mas três epitáfios, um verdadeiro tesouro memorial para quem queira realmente saber o que aconteceu. Mais ainda, cada epitáfio conta uma história ligeiramente diferente, como se, na verdade, aludissem ao caráter reconstrutivo e póstumo da maioria destes textos.

IV

Gostava de dar um último salto temporal, na direção de alguns poemas escritos numa língua tão antiga que só os posso apresentar numa tradução para inglês contemporâneo. Escrita em inglês antigo, a poesia anglo-saxónica repete continuamente três temas que aqui me interessam: uma consciência aguda do destino; a noção de que o fim do mundo estaria próximo ou seria inevitável; e uma insistência em traçar genealogias e narrar grandes feitos e acontecimentos. Os três temas combinam-se para

produzir um universo poético em que é determinante narrar o que aconteceu e de onde os seus protagonistas vieram, de forma a fixar para memória futura aquilo que de outra forma necessariamente desapareceria como se nunca tivesse existido. São narrações que se preocupam em contar princípios e fins, em indicar o nome do pai e a maneira da morte do protagonista. *Beowulf*, o mais conhecido poema anglo-saxónico, começa com Scyld Shefing, o fundador da casa real dinamarquesa, a ser misteriosamente encontrado em criança, para, menos de 20 linhas depois, se narrar em grande pormenor o seu funeral. Bem mais tarde, quando o dragão acorda na segunda metade do poema, logo nos é dito que Beowulf irá encontrar nessa batalha futura o seu fim (*Beowulf* 2013: 2308).⁴ E, no entanto, 500 linhas interpõem-se entre a primeira intimação da morte de Beowulf, uma intimação que é frequentemente repetida e variada, e o último discurso desse rei, após ter morto o dragão e ter ele próprio sido mortalmente ferido (*idem*: 2817). Não somos surpreendidos, por isso, quando os últimos versos consistem precisamente num epitáfio do rei, embora o conteúdo desse epitáfio possa surpreender, dadas as qualidades benévolas que escolhe salientar: “they said that he was of all the world’s kings / the gentlest of men, and the most gracious, / the kindest to his people, the keenest for fame” (*idem*: 3177-9).

A obsessão com a memória, que é própria desta poesia, prende-se com a aguda consciência história dos anglo-saxões. Tratando-se de uma população que invadira uma ilha disputada por celtas e romanos e abandonada por estes últimos, os anglo-saxões viram-se depois eles próprios acoitados por vikings dinamarqueses e, bem mais tarde, pelos normandos. É precisamente a prévia ocupação romana que por vezes excita a imaginação histórica destes poetas. Um dos mais antologiadados poemas anglo-saxónicos chama-se, em tradução, “The Ruin”, e crê-se que o sujeito poético nele se refere às ruínas romanas da cidade de Aquæ Sulis, agora Bath. Ajuda perceber que a palavra “Weird”, que encontramos logo no início do poema, se refere a destino, fatalidade. Cito aqui cerca de metade do poema:

Well-wrought this wall; Wierds broke it.

The stronghold burst.....

Snapped rooftrees, towers fallen,

the work of the Giants, the stonemiths,
mouldereth.

.....Rime scoureth gatetowers

.....rime on mortar.

Shattered the showershields, roofs ruined,
age under-ate them.

.....And the wielders and wrights?

Earthgrip holds them - gone, long gone,
fast in gravesgrasp while fifty fathers
and sons have passed.

(...)

Bright were the buildings, halls where springs ran,
high, horngabled, much throng noise;
these many mead halls men filled
with loud cheerfulness; Wierd changed that.

Came day of pestilence, on all sides men fell dead,
death fetched off the flower of the people;
where they stood to fight, waste places
and on the acropolis, ruins (...). (*The Wanderer* 2013: 2)⁵

Tal como em qualquer reconstrução, encontramos aqui anacronismos como a suposição de uma “mead-hall” anglo-saxónica (à letra, um salão de hidromel) incongruente numa cidade romana. O poema, do qual apresentei apenas uma parte, é ele próprio uma ruína, um fragmento, já que o único livro em que este aparece transcrito, o *Codex Exoniensis*, ou *Livro de Exeter*, foi parcialmente danificado pelo fogo. Tivesse essa destruição sido completa e o nosso conhecimento da poesia anglo-saxónica de teor secular estaria mais ou menos reduzido a *Beowulf* e confirmar-se-iam as reflexões do exilado no poema “The Wanderer”: “How that time has passed, / dark under night’s helm, as though it had never been!” (*idem*: 50). É justamente por via da figura do exilado que encontramos esta ansiedade face à correspondência entre esquecimento ou desconhecimento e inexistência nesta terra. Expulso da sua comunidade, o exilado não tem a quem contar a sua história e, sem essa história e sem comunidade que a perpetue, o desterrado vive como um fantasma do qual não haverá qualquer memória. Naturalmente, como na

dramatização dos vários e confusos epítafios de Timão, estamos aqui perante uma reconstrução imaginária em formato elegíaco, um texto que, por via dos *topoi* característicos da poesia anglo-saxónica, tenta imaginar uma experiência intransmissível e perdida no tempo, ficcionalmente capturada pelo sujeito poético a quem um exilado haveria conseguido contar a sua história. Na verdade, da maioria dos exilados de comunidades anglo-saxónicas não sabemos, não podemos saber, quase nada, para além de poemas genéricos e póstumos como “The Wanderer” e “The Seafarer” e brevíssimas referências históricas. Fiel à disposição apocalíptica desta poesia, o final melancólico de “The Wanderer” imagina precisamente um tempo futuro em que nada restará:

In the earth-realm all is crossed;
Wierd's will changeth the world.
Wealth is lent us, friends are lent us,
man is lent, kin is lent;
all this earth's frame shall stand empty. (*idem*: 51)

Mas o motivo da reconstrução poética de civilizações antigas, fundamental em “The Ruin”, encontra uma variante ainda mais mítica em *Beowulf*. Na segunda metade do poema, conta-se como o dragão acorda e decide vingar-se após um escravo roubar uma taça de ouro de um tesouro subterrâneo guardado pelo dragão. Numa digressão típica do poema, volta-se atrás no tempo para narrar a história desse tesouro. É o trecho conhecido como “the lay of the last survivor”, ou a balada do último sobrevivente, em que não só se conta o fim de uma civilização mas até se imagina o seu último sobrevivente, sozinho com o tesouro, a enunciar uma última lamentação. Já não estamos perante uma mera descrição do pouco que materialmente resta em “The Ruin”. Em vez disso, encontramos aqui uma especulação fantasiosa à maneira de um mito de origens:

In another age an unknown man,
brows bent, had brought and hid here
the beloved hoard. The whole race
death-rapt, and of the ring of earls
one left alive; living on in that place
heavy with friend-loss, the hoard-guard

waited the same weird. His wit acknowledged
that the treasures gathered and guarded over the years
were his for the briefest while.

(...) and few words he spoke:

“Hold, ground, the gold of the earls!
Men could not. Cowards they were not
who took it from thee once, but war-death took them,
that stops life, struck them, spared not one
man of my people, passed on now.

(...) Terrible slaughter
has carried into darkness many kindreds of mankind.”

So the sole survivor, in sorrowful mood,
bewailed his grief; he wandered cheerless
through days and nights until death’s flood
reached to his heart. (*Beowulf* 2013: 2231-2269)

Se do poema “The Ruin” podemos dizer que provavelmente se reporta a ruínas reais e identificáveis, deste trecho podemos quando muito dizer que é uma reconstrução igualmente pormenorizada, mas de um mundo que nunca existiu, uma tentativa de projetar no passado um mundo que teria chegado ao fim e do qual não sobraria rasto, não tivesse havido o esforço imaginativo do poema. É isto o fim do mundo, em que do mundo e do seu fim só nos podemos pôr a adivinhar. De Timão, do último sobrevivente em *Beowulf*, do exilado em “The Wanderer”, mesmo da relação entre Aquæ Sulis e o poema “The Ruin”, só podemos “saber” o que nos é dito. E esse pouco oscila entre a ficção de um passado que nunca existiu (o último sobrevivente), a imaginação de um passado que terá existido, mas sem relação real com o poema (o exilado), a descrição anacrónica de um passado que talvez tenha apenas uma relação ténue com um poema escrito alguns séculos depois (a cidade de Aquæ Sulis, ou Bath, em “The Ruin”), e um passado contado com base em informação fragmentária e incerta, a reconstrução de uma reconstrução, quando Shakespeare e Middleton adaptam Plutarco, que, ele próprio, escrevera sobre o misantropo Timão de Atenas séculos após a sua suposta existência. Destas figuras e lugares restam-nos nomes, algumas histórias dos seus fins, enfim, um

suplemento poético que, lembrando Paul de Man (1984), os apaga à medida que lhes dá voz.

A consciência aguda do desaparecimento do passado não narrado, que por um lado parece justificar estas reconstruções poéticas e até autónomas, já que desligadas na prática de um passado real, terá justificado em parte o impressionante impulso historiográfico dos anglo-saxões, com a escrita, por Beda, da *História Eclesiástica do Povo Inglês* (*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*), completada talvez em 731, e com a compilação inicial da *Crónica Anglo-Saxónica* no final do século IX (crónica esta que recua narrativamente até 60 d.C. e que termina em meados do século XII). Este esforço revelou-se justificado, como sabemos. Algures entre 1010 e 1016, o bispo Wulfstan iniciava o seu famoso e severo *Sermo Lupi ad Anglos*, ou *O Sermão do Lobo aos Ingleses*, com as seguintes palavras: “Dear men, understand that this is true: the world is in haste and it approaches the end, and because it is ever worldly, the longer it lasts, the worse it becomes” (*The Anglo-Saxon World* 2009: 294).⁶ Cerca de 50 anos depois, os exércitos normandos invadiam a ilha e o Duque Guilherme da Normandia era coroado rei de Inglaterra, pondo um fim abrupto à era anglo-saxónica. Ecoando as palavras do bispo Wulfstan, a entrada relativa a esse ano na *Crónica Anglo-Saxónica* dizia: “And Bishop Odo and Earl William stayed behind and built castles far and wide throughout this country, and distressed the wretched folk, and always after that it grew much worse. May the end be good when God wills!” (*idem*: 43).⁷

Bibliografia

- AA.VV. (2013), *Beowulf*, trad. Michael Alexander, Londres, Penguin.
- AA.VV. (2009), *The Anglo-Saxon World. An Anthology*, trad. Kevin Crossley-Holland, Oxford & Nova Iorque, Oxford University Press.
- AA.VV. (2013), *The Wanderer: Elegies, Epics, Riddles*, trad. Michael Alexander, Londres, Penguin.
- De Man, Paul (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Heaney, Seamus (1975), *North*, Londres, Faber and Faber.
- Jung, Carl G. (1995), *Memories, Dreams, Reflections*, trad. Richard & Clara Winston, Londres, Fontana Press.
- Sanders, Karin (2009), *Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Shakespeare, William (2004), *Timon of Athens*, ed. John Jowett, Oxford & Nova Iorque, Oxford University Press.

Miguel Ramalhete Gomes é bolseiro de pós-doutoramento da FCT, com um projecto sobre Shakespeare e presentismo, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É autor de *Texts Waiting for History: William Shakespeare Re-Imagined by Heiner Müller* (Rodopi, 2014). Tem vindo a publicar sobre drama do Renascimento inglês, drama alemão do século XX e estudos utópicos. É atualmente investigador integrado no CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies), no contexto do qual se encontra a traduzir *Henrique VI, Parte 3* para português.

NOTAS

¹ A versão original deste texto foi apresentada a 19 de Junho, dois dias antes do solstício de Verão, no segundo Seminário do Fim do Mundo de 2014, organizado pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Este estudo foi realizado no quadro do Projecto Estratégico PEst-OE/ELT/UI4097/2011, domiciliado no CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) e financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Este estudo faz ainda parte de um projeto de investigação pós-doutoral financiado pela FCT (SFRH/BPD/75848/2011) e centrado em formas contemporâneas de presentismo.

² Para uma exploração deste tema e suas ramificações simbólicas e populares, veja-se Sanders 2009. Em *North*, Seamus Heaney também escreveu quatro poemas dedicados aos corpos a que, em inglês, se chama “bog people”. Ver Heaney 1975.

³ As referências no texto indicam número de cena e de linha.

⁴ As referências no texto indicam o número de linha.

⁵ As traduções de Michael Alexander aqui citadas revelam frequentemente uma preferência por estratégias de estranhamento, nem sempre conduzindo a uma compreensão imediata do texto. Uma tradução mais idiomática, mas menos rica, deste e de outros poemas pode ler-se na versão de Kevin Crossley-Holland (2009).

⁶ A citação de *Sermo Lupi ad Anglos* refere-se à tradução de M. C. Seymour.

⁷ A *Crónica Anglo-Saxónica* é aqui citada na tradução de Dorothy Whiteclock e David Douglas.

No limiar do fim do mundo em *O Reino* de Gonçalo M. Tavares

Susana Mateus

Universidade do Porto

Resumo: Quando observamos e refletimos sobre os comportamentos das personagens de *O Reino* de Gonçalo M. Tavares identificamos uma correspondência que nos serve de aviso: a revisitação de uma paisagem evocativa do Holocausto e da guerra enquanto situação-limite ecoa a conjuntura onde nos movemos, hoje, no constante limiar de um fim do mundo enquanto «seres mal situados» que somos. Resta-nos saber escolher.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, *O Reino*, guerra, medo, angústia, escolha, incompletude, mecanismo, limiar, fim do mundo

Abstract: When observing and reflecting on the behaviours of the characters in *O Reino* by Gonçalo M. Tavares a link coming across as a warning is identifiable: the revisit of a landscape evocative of the Holocaust and of war as a limit-situation echoes the juncture in which we move nowadays: at the constant edge of an end of the world as we remain «badly placed» beings. It's up to us to make the right choice.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, *O Reino*, war, fear, anguish, choice, incompleteness, mechanism, edge, end of the world

Há uns anos, quando me confrontei (e o verbo é mesmo este – *confrontar-me*) com *Um Homem: Klaus Klump*, o primeiro livro da tetralogia *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares, senti um golpe, arriscaria mesmo dizer que experienciei um pequeno fim do mundo interior. Uma frase deste autor, em particular, ficou para sempre na minha memória, lançando-me numa reflexão sobre a ação humana e suas motivações: “Vê o

mundo, o mundo tem uma lâmina” (Tavares 2011: 22). A lâmina, o bisturi, a faca atravessam os quatro volumes, mas, acima de tudo, atravessam o leitor.

Antes de entrar na breve reflexão sobre o que esta tetralogia poderá ter em comum com o fim do mundo, farei uma breve apresentação de cada romance. Apresento o primeiro e o segundo romances em conjunto, visto que foram reeditados num só volume em 2011, acompanhados por uma pequena nota do autor na qual se pode ler: “*Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser* são romances passados no mesmo período e na mesma paisagem” (2011: s/p). Trata-se da paisagem da guerra. Não sabemos onde, não sabemos quando, mas suspeitamos, por indícios vários – a música/marcha que antecipa a entrada dos tanques na cidade, as sirenes que mobilizam as pessoas em pânico –, que seria uma paisagem possível da Segunda Guerra Mundial. Esta suspeita é praticamente confirmada no terceiro volume, *Jerusalém* (2008), com referências explícitas aos campos de concentração.

No entanto, leitores de outras paisagens e de outros tempos também se podem identificar neste cenário bélico, pois todos os cenários de guerra têm em comum o que refere o narrador em abertura a *Um Homem: Klaus Klump*: “O país está inacabado como uma escultura: vê a sua geografia: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura, guerreiro-escultor” (Tavares 2011: 15). A este conselho cínico do narrador, podemos responder que a guerra esculpe às custas de extermínio, restos, pedaços, lâminas, sofrimento.

Esta ideia do guerreiro-escultor que pretende acabar a sua escultura remete-me para uma palestra, na qual participou o autor Valério Romão, intitulada “Homens que são como lugares mal situados” a partir do verso de Daniel Faria. Nesse encontro, Romão refere-se à sensação de incompletude do humano:

Todos os homens são lugares mal situados. [...] Como diziam os gregos [...] nascemos entre os deuses e os animais, sendo que os deuses são completamente transparentes para si próprios e os animais são completamente opacos para si próprios e nós temos uma abertura, um ponto de vista inacabado que exige de si próprio respostas que é incapaz de produzir na maior parte das vezes. (2014; transcrição nossa)

O problema residirá então na nossa inadequação? O que será um lugar bem situado? Não será a guerra com certeza, nem a ilusão de poder pela submissão de outros corpos, como relembra Primo Levi em *Se Isto É um Homem*:

estávamos demasiado destruídos para ter verdadeiramente medo. Os poucos que ainda sabiam julgar e sentir correctamente tiraram dos bombardeamentos nova força e esperança; os que a fome não levava ainda à inércia definitiva aproveitaram frequentemente os momentos de pânico geral para levar a cabo expedições duplamente temerárias (...) Mas a maioria suportou o novo perigo e as novas dificuldades com idêntica indiferença: não se tratava de resignação consciente, mas do torpor baço das feras domadas à pancada, que já não sentem dor. (2002: 131-132)

Como tenta responder Gonçalo M. Tavares a este problema?

Voltemos a *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*, e respetivos protagonistas. Tanto a Klump como a Walser é imposta uma nova identidade, esvaziando progressivamente as personagens do ser e da sua linguagem, engolidos “pelos sons pretos” e pela “ação da terceira linguagem”. O que é a “terceira linguagem”? Klaus Klump responde a esta questão quando reflete sobre os diferentes sons existentes: há os sons animais, os sons humanos e os sons que não provêm nem dos animais nem dos humanos, mas que introduzem uma nova categoria:

Não era um som orgânico. Nem orgânico bruto, nem orgânico inteligente, nem orgânico intelectualmente humano. Que sons, afinal, eram aqueles – o da bala, o do gatilho a ser preparado, o da granada? O de um certo som preto [...] repetir exactamente o mesmo som com duas balas diferentes. (Tavares 2011: 104-105)

Os sons da terceira linguagem são os da linguagem de carácter binário: as coisas funcionam ou não funcionam. A arma dispara ou não dispara. Não há espaço para qualquer tipo de falha, afeto, criação, inesperado. E Klaus Klump, *homo sapiens*, acaba por se entregar às ilusões de segurança desta linguagem da máquina, da bala e da bomba, na tentativa de autopreservação durante e após a guerra. No fim, acaba por comprometer a sua autenticidade quando procura o apagamento do seu passado histórico, descomprometendo-se com a sua identidade, resumindo-se a um ser que “não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era pois um exercício novo da mentira” (133).

Por sua vez, Joseph Walser faz funcionar uma máquina numa fábrica. Todos os dias reproduz os mesmos movimentos durante horas a fio. Em casa, no espaço guardado do seu gabinete, coleciona peças metálicas cujas dimensões não podem ultrapassar os dez centímetros. O que poderia ser entendido como uma existência esvaziada por ações repetidas é para Walser um princípio de fusão com a terceira linguagem. Walser quer “ser um animal perfeito, um animal não animalesco, não imprevisível, um organismo sem flutuações, um organismo que conseguisse manter-se idêntico, imutável, durante todo o tempo em que estivesse defronte da máquina” (2011: 155). Curioso que o título do romance seja *A Máquina de Joseph Walser*, ou seja, o nome próprio – Joseph Walser – aparece apenas como complemento da máquina, a qual ocupa um lugar central.

Walser parece querer tornar-se mecanismo, desprovido de autoquestionamento, procurando não problematizar, não sentir, não se responsabilizar. Assim, é fácil compreender que a guerra passe ao lado da personagem. Não lhe interessa. Apenas é fundamental manter-se vivo, sem compromissos, e aqui reside o perigo: na capacidade de o sujeito desertar de si mesmo, desistir de pensar e cair na banalidade do mal exposta por Hannah Arendt; desta autora, cito o encerramento do curso “Algumas questões de filosofia moral”, publicado em *Responsabilidade e Juízo*:

Da rejeição da escolha ou da incapacidade de escolhermos os nossos exemplos e a nossa companhia, da rejeição ou da incapacidade de entrarmos em relação com os outros através do juízo, emerge o verdadeiro *skandala*, os verdadeiros obstáculos que as forças humanas não conseguem demover, porque não têm por causa motivos humanos e humanamente inteligíveis. É aí que reside o horror, e ao mesmo tempo, a banalidade do mal. (2004: 131)

Assim, a neutralidade, a indiferença e a passividade de Klaus e de Walser são assustadoras, e constituem, com certeza, lugares mal situados.

Gonçalo M. Tavares, em entrevista concedida a Maria João Cantinho, refere-se à necessidade de lucidez, ou seja, de fazer luz nos lugares mais escusos do humano: “Temos de estar atentos: à maldade dos outros e também à nossa. E isto não é ser niilista nem é transformar-se num pessimista entediado com tudo, é apenas ligar a lucidez como se liga o botão da eletricidade” (Tavares 2004: 2). A lucidez implica responsabilidade individual e a consciência de que cada ação tem repercussões sobre o seu agente e o

resto do mundo, como afirma Jean-Paul Sartre em *O Existencialismo é um Humanismo*: “o homem não é mais que o que ele faz. [...] quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens” (2004: 202-203). Independentemente da eventual radicalidade deste pressuposto, é importante reter a dimensão intersubjetiva subjacente, de acordo com a qual devemos ter em conta o Outro quando agimos, algo que nem Klaus nem Walser consideram, sobretudo a personagem que apresentarei em seguida: Lenz Buchmann.

Passamos, assim, para o quarto romance da tetralogia tavariana: *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007). O terceiro livro é *Jerusalém*, mas deixemo-lo para o fim. O último romance da tetralogia tem como subtítulo *Posição no mundo de Lenz Buchmann*; trata-se de um romance dividido em três partes: Força, Doença e Morte. Poderíamos concluir que estamos perante o percurso por que passam todos os seres vivos: nascimento e morte (a diferença residindo apenas na variável “doença”). E Lenz não constitui uma exceção. O facto de saber que é mortal, que a panóptica “janela de atirador” de onde observa o mundo é insuficiente, corrói-o e enche-o de terror. Assim, Lenz constitui-se num dos agentes mais cáusticos do medo, enquanto manipulador das massas, em toda a tetralogia. No início desta comunicação, falámos de lâminas, de golpes. A lâmina de Lenz é o seu bisturi. Primeiramente, enquanto cirurgião que movimenta a mão direita e a lâmina pelo corpo de um paciente e que, ao mesmo tempo, pensa: “estava vivo, em pé, com a sua razão intacta e dominava ainda a linguagem: era ele que naquela sala determinava cada Sim e cada Não – e ele há muito sabia que dominar essas duas palavras extremas era a mais incontestada forma de poder” (Tavares 2007: 38). Do exercício de domínio sobre um corpo, Lenz começa a desejar o domínio sobre o coletivo. Armado da sua inteligência, razão e bisturi, envereda, então, pela política e conquista a sua “janela de atirador”.

Agora, os corpos são apenas manchas sem qualquer utilidade a não ser servirem a sua “energia de domínio”. Efetivamente, a estratégia usada por Lenz – o medo enquanto instrumento de manipulação –, reflete o pavor do próprio Lenz a quem, quando criança, o pai proibira de sentir medo. Para se defender, torna-se um predador e aprende a despoletar nas suas vítimas o medo que provoca a fuga e o medo que entrega

a vítima ao seu carrasco. Este segundo medo é o que exauria a vítima e constitui a ferramenta principal de Lenz. Como esclarece Francis Wolff: “O medo é um sentimento negativo *presente* causado pela idéia de um sentimento negativo *futuro* ou *potencial*” (2007: 20). E é através da manutenção do medo constante que Lenz efetiva o seu poder.

Gonçalo M. Tavares também chama a atenção para o medo nos nossos dias, no contexto de países que não se encontram em guerra. Numa palestra intitulada “Havíamos de falar de medo”, diz:

pensando em democracia, um pouco em contraponto aos momentos de guerra e de uma certa violência física, por norma [...] o medo físico, violento é qualquer coisa que está afastada de nós e, nesse sentido [...] nós não o treinamos. [...] O que eu sinto nos momentos em que nós vamos vivendo [...] pensando em democracia e em tempo de paz, talvez o medo mais importante não seja este medo súbito e de grande intensidade, mas talvez um medo constante. É quase gradual e uma espécie de invenção de um novo medo [...] um medo constante, há uma tensão que se cria. Este medo constante é uma coisa muito invasiva. (2013; transcrição nossa)

Defendendo uma tese semelhante, Zigmunt Bauman escreve: “No ambiente líquido-moderno, contudo, a luta contra os medos se tornou tarefa para a vida inteira, enquanto os perigos que os deflagram [...] passaram a ser considerados companhias permanentes e indissociáveis da vida humana” (2008: 15).

Face ao medo agenciado por Lenz Buchmann, característico dos regimes totalitários, e ao medo “constante” ou “líquido”, ao qual se referem Gonçalo M. Tavares e Zigmunt Bauman, poderá o humano constituir um fim do mundo de seres mal situados para o autor de *O Reino*? Retomemos as personagens da tetralogia.

Walser na sua acrasia, Klump a ceder a sua ética à terceira linguagem e Lenz Buchmann que poderia ser descrito por estas palavras de Cioran em *História e Utopia*: “aplicamos o melhor das nossas vigílias a esquartejar em pensamento os nossos inimigos, a arrancar-lhes os olhos e as vísceras, a espremer-lhes e a esvaziar-lhes as veias, a espezinhar e a esmagar cada um dos seus órgãos, ao mesmo tempo que por caridade lhes deixamos o gozo do seu próprio esqueleto” (2014: 69). Estas personagens e estes comportamentos parecem confirmar a tese de Thomas Hobbes, segundo a qual o humano no seu estado natural devora o seu semelhante numa ânsia insaciável de poder, como se lê em *Leviathan*: “So that in the first place, I put for a general inclination of all

mankind, a perpetual and restless desire of power after power, that ceaseth only in death” (2008: 66). Como escapar à autodestruição apocalítica para que pareçamos tender? Resta-nos *Jerusalém*.

Günter Grass, em *Escrever depois de Auschwitz*, refere: “Mas nada é puro. Nem a neve é pura. Nenhuma virgem é pura. Mesmo o porco não é puro. [...] Mas e o sal? O sal é puro! Nada, nem o sal é puro. [...] Nenhum pensamento se mantém puro” (1990: 38-39). Gonçalo M. Tavares também nos lembra, em *Jerusalém*:

Depois, foi a vez das fábricas da morte e todos passaram a morrer juntos: jovens e velhos, fracos e fortes, doentes ou saudáveis; morriam não na qualidade de indivíduos, quer dizer, de homens e de mulheres, de crianças ou de adultos [...] mas reduzidos ao mínimo denominador comum da vida orgânica, mergulhados no abismo mais sombrio e mais profundo da igualdade primeira. (2008: 141)

Gonçalo M. Tavares expõe o reino da nossa desumanidade, da catábese ao pior do que somos. Poderá haver espécie mais mal situada? Haverá caminho possível neste reino de “sons pretos” engolidores?

Sim, ainda subsistem neste reino algumas réstias de luz a que chamamos momentos mínimos e que Gonçalo M. Tavares nos propõe cultivar, a nós, leitores, dado que a grande maioria das suas personagens já caiu por terra: Klaus, Walser, Lenz entre tantas outras. Contudo, é preciso nomear, pelo menos, todos aqueles que constituem a resistência ao terror e ao sofrimento causados pela guerra na tetralogia tavariana: Alof, Johana, Clako, Ernst, Kaas e, finalmente, Mylia.

Gonçalo M. Tavares na palestra já referida – “Havíamos de falar de medo” – também reflete sobre a coragem, nomeadamente a “coragem anónima” que ninguém vê e que, como o medo, também é constante. Parece menos frequente dado o seu pequeno grau de visibilidade; no entanto, é uma coragem que assume o medo para o poder enfrentar, exatamente nos antípodas de Klaus, Walser e Lenz.

Uma das formas que esta coragem assume é a da dança em oposição à música-marcha militar, aquilo que Gonçalo M. Tavares designa como a “dança com o diabo” em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: “Estamos, pois, nesta dança com o diabo [...] *um entendimento de movimentos com o inesperado*. Dançar com o diabo é tentar entender os

movimentos do imprevisível, é fazer par com aquilo que se desconhece, com aquilo que não se compreende” (2013: 269, itálicos do autor). Ou seja, a dança com o diabo consiste em antecipar os passos do inimigo aprendendo os seus movimentos. Ser um pouco diabo para lhe antecipar o passo é resistir, combater, sobreviver. Ser um pouco diabo para não se tornar diabo.

Assim, é através da dança que as vítimas do medo de *O Reino* procuram reagir, pois a dança exorciza, é pensamento divergente, opõe-se à fixação hipnótica da música militar que, depois de assustar, submete e esvazia o ser. E no centro dessa paleta de resistentes está Mylia.

Casada com Theodor Busbeck, médico e investigador, Mylia é internada no hospício Georg Rosenberg durante muitos anos. Tem uma relação amorosa com Ernst Spengler, doente no mesmo hospício, e de quem tem um filho, Kaas, adotado por Theodor Busbeck. Mais tarde, Mylia será esterilizada e, em consequência disso, ficará doente. De acordo com os médicos, morrerá em breve.

No entanto, sobrevive à sua doença e, mais do que isso, “vê almas”. Ver almas é denunciar a desumanidade, a ausência de ética e ir para lá das aparências criadas pelas instituições. Voz da verdade, da defesa da singularidade, do direito ao espanto e do encontro com o sagrado, Mylia “esquece os acasos que a existência guarda num esconderijo e pressupõe que tudo na sua vida individual tem uma participação directa do divino” (Tavares 2008: 169). Mylia denuncia a insuficiência da razão. Não que a razão não seja necessária; mas o humano pode cair na sua instrumentalização, transformando-a numa nova forma de barbárie. As atrocidades descritas em *O Reino* foram engendradas ao abrigo da racionalidade, não de uma razão como a idealizaram os iluministas, mas uma razão que se tornou obscura, como instrumento para dominar o Outro.

Assim, Mylia relembra que o humano é mais do que razão, alertando-nos para os perigos de esta ser usada como arma de guerra e de controlo, como adverte Jérôme Porée numa reflexão sobre os regimes totalitários: “La raison se montre non, alors, comme la lumière qui doit guider la pensée et l’action, mais comme la main anonyme qui plonge l’humanité dans la nuit et le brouillard. / Sans doute, le rationnel n’est pas raisonnable” (2000: 31).

A par da questão da insuficiência da razão, a tetralogia tavariana previne para o risco de cairmos naquilo que Paul Virilio designa como “individualismo de massas e de sincronização de emoções”: “nous sommes bel et bien, par ailleurs, dans une société d’individus, mais dans une société de l’individualisme de masses” (2010: 47), ou seja, é preciso não esquecer a dimensão intersubjetiva que abre o espaço à procura de entendimento do Outro, evitando a emboscada daquilo que Maria José Cantista denuncia: “A prevalência de uma egologia transcendental que levou à absolutização do sujeito idêntico – porque mostrado ou determinado –, idêntico consigo mesmo [...] esteve de uma maneira ou de outra [...] na origem das ideologias concentracionárias” (2001: 59).

Assim, recorrendo àquilo que referi como momentos mínimos em *O Reino*, poucos momentos em que se pode vislumbrar algum afeto entre as personagens, tendo sempre como foco principal o humano como lugar mal situado, e recuperando o salto de fé de Kierkegaard no qual se enquadra Mylia, a maior inaptidão da maioria das personagens de *O Reino* reside na recusa da coragem, ou na falta de força dos afetos. Esta é a porta para a desmedida traçada no medo, no sofrimento, no domínio do outro e que constitui o princípio do fim do mundo. A virulência deste princípio do fim reside na sua atemporalidade, iminência e imanência, o que nos obriga a mantermos sempre a atenção e a lucidez bem treinadas.

Por isso *O Reino*, devolvendo as linhas de orientação ao leitor daquilo que já foi, efetivamente, um fim do mundo – guerra, totalitarismo, desumanização –, relembra ao humano, sujeito empírico do século XXI, que lhe cabe escolher, tendo em consideração que os factos históricos nunca estão encerrados; ainda podem surpreender-nos, como adverte o narrador de *Aprender a rezar na Era da Técnica*: “Nenhum facto é tão puro que seja definitivo ou que encerre a História; o indefinido avança já sobre o que parece finalmente fixo: abana primeiro a parte invisível que sustenta os grandes momentos, mas em pouco tempo indícios de mudança infiltram-se no mundo material” (Tavares 2007: 289).

Assim, Gonçalo M. Tavares retrata o humano no limiar entre a mão que mata e a mão que salva. Cabe, a cada um, fazer a sua escolha entre o fim ou o princípio de um mundo.

Bibliofilmowebgrafia

- Arendt, Hannah (2004), “Algumas questões de filosofia moral”, in *Responsabilidade e Juízo*, Lisboa, Publicações Don Quixote: 43-131 [1965].
- Bauman, Zigmunt (2008), *Medo Líquido*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor [2006].
- Cantista, Maria José (2001), “O segredo do sofrimento ou o sofrer em segredo”, in *Dor e Sofrimento. Uma perspectiva interdisciplinar*, org. Maria José Cantista, Porto, Campo das Letras: 57-76.
- Cioran, E. M (2014), *História e Utopia*, Lisboa, Letra Livre [1960].
- Hobbes, Thomas (2008), *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*, Oxford, Oxford University Press [1651].
- Levi, Primo (2002), *Se Isto é um Homem*, Porto, Público [1958].
- Porée, Jérôme (2001), “Le principe de raison insuffisante”, in *Dor e Sofrimento. Uma perspectiva interdisciplinar*, org. Maria José Cantista, Porto, Campo das Letras: 27-55.
- Romão, Valério (2014), “Homens que são como lugares mal situados”, Festival Literário da Madeira, www.youtube.com/watch?v=yJYHmcnr41w (30 de novembro de 2014).
- Sartre, Jean- Paul (2004), *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Bertrand Editora [1946].
- Tavares, Gonçalo M. (2004), entrevista concedida a Maria João Cantinho, in *Storm-magazine*, www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&secn (18 de julho de 2014).
- (2007), *Aprender a rezar na Era da Técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2008), *Jerusalém*, 7ª ed., Lisboa, Editorial Caminho [2005].
- (2011), *Um Homem: Klaus Klump / A Máquina de Joseph Walser*, 5ª ed., Lisboa, Editorial Caminho [2003].
- (2013), “Havíamos de falar de medo”, 22 de maio de 2013, Reitoria da Universidade de Aveiro, www.youtube.com/watch?v=tJGudEIZXsk (20 de julho de 2014).
- Virilio, Paul (2010), *L'Administration de la Peur*, Paris, Les Éditions Textuel.
- Wolff, Francis (2007), “Devemos temer a morte?”, in *Ensaio sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 17-38.

Susana Mateus nasceu em 1973, em Cascais. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas na variante de Estudos Portugueses e Ingleses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2007. Concluiu o seu mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes no Ramo de Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2014 com a tese *O Medo Vai Ter Tudo em Um Homem: Klaus Klump de Gonçalo M. Tavares? Em diálogo com algumas personagens de O Reino*.

E Houve Relâmpagos, Vozes e Trovões – Sobre o discurso apocalíptico: Derrida, Zimmermann e Rui Nunes

Vasco Vasconcelos

Universidade do Porto

Resumo: Em *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*, Jacques Derrida faz algumas observações sobre o que considera ser um discurso apocalíptico. É a partir dessa reflexão que nos propomos pensar no *Requiem für einen jungen Dichter* de Bernd Alois Zimmermann e em alguns traços marcantes da obra de Rui Nunes, com especial atenção para a ideia de revelação e polifonia.

Palavras-chave: Jacques Derrida, Bernd Alois Zimmermann, Rui Nunes, revelação, polifonia, música

Abstract: In *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*, Jacques Derrida comments on what he considers an apocalyptic rhetoric. Based on that reflection we will try to think about Bernd Alois Zimmermann's *Requiem für einen jungen Dichter* and some crucial aspects in the work of Rui Nunes, particularly the idea of revelation and polyphony.

Keywords: Jacques Derrida, Bernd Alois Zimmermann, Rui Nunes, revelation, polyphony, music

Tomo como ponto de partida para esta reflexão uma segunda reflexão. Falo de “De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia”, texto escrito por Jacques Derrida para a sessão de encerramento do colóquio *Os Fins do Homem*, dedicado ao próprio filósofo no ano de 1980.

Essa comunicação é em grande parte comentário a um opúsculo tardio de Kant intitulado “De um tom senhorial adoptado há pouco em filosofia”, comentário esse que me interessará menos. O que me atrai particularmente nas considerações de Derrida

começa por estar relacionado com a etimologia e a tradução de *apocalipse*. Aí, relembra-se como a palavra grega *apokalypsis*, no texto bíblico, parece designar e andar quase sempre a par da palavra hebraica *gala*, significando esta revelação, descobrir algo que deve estar escondido. Derrida ilustra-a com a imagem de um véu – de um *manto* – erguido sobre o que antes estava oculto, e verifica que muitas vezes na Bíblia é o próprio acto de descobrir mais grave e até condenável do que aquilo que daí resulta. Ressalta nisto uma ideia que talvez valha a pena desde já reter: o gesto como mais importante do que a consequência. Dizer mais importante do que aquilo que é dito.

É na tentativa de estudo do discurso apocalíptico que Derrida aponta como essencial a necessidade de fazer uma análise das vozes presentes no livro do Apocalipse. E, quando o faz, está seguramente a pensar em versículos como os primeiros:

Revelação de Jesus Cristo, que lhe foi confiada por Deus para manifestar aos seus servos o que deve acontecer em breve. Ele, por sua vez por intermédio do seu anjo, comunicou ao seu servo João, o qual atesta, como palavra de Deus, o testemunho de Jesus Cristo e tudo o que viu. (Ap I:1-2)

O que quero sublinhar aqui é que o filósofo vê nesse texto bíblico uma longa corrente de vozes: o apóstolo João cita uma voz que o intima a escrever as palavras de Jesus que lhe foram confiadas por Deus. João é portanto uma testemunha de um testemunho de um outro testemunho.

Em consequência, Derrida levanta uma hipótese e essa hipótese é para mim essencial. Cito então:

Já não sabemos muito bem quem empresta a sua voz e o seu tom ao outro no Apocalipse, não sabemos muito bem quem endereça o quê a quem. Mas por uma inversão catastrófica aqui mais necessária do que nunca, podemos igualmente pensar nisto: desde que não saibamos já quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico. (1997: 57)

Insisto neste ponto: “desde que não saibamos já quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico”. Deixo para já ecoar estas palavras e voltarei mais tarde a este texto.

Recuo agora algumas décadas, até Bernd Alois Zimmermann, compositor alemão activo nos anos 50 e 60 do século XX. Quero destacar um pouco mais exactamente um dos seus trabalhos: *Requiem para um Jovem Poeta*, de 1969. Penúltima obra (Zimmermann suicida-se menos de um ano depois), o seu *Requiem* estrutura-se em 4 partes: “Prólogo”; “Requiem I”; “Requiem II” e “Dona Nobis Pacem”. Envolvendo uma grande produção, poucas vezes é ouvida ao vivo. Requer oito altifalantes colocados em torno do auditório; três coros; uma banda de jazz e um órgão; dois solistas e dois leitores; uma orquestra e dois leitores de cassetes, cada uma delas de quatro pistas.

Cumprindo a expectativa criada com o *Requiem* do título, trata-se, de facto, de um longo lamento de cerca de uma hora, abolindo fronteiras entre géneros, discursos e tempos. Aliás, a questão do tempo é de importância fulcral, concorrendo para aquilo que o compositor define como a “forma esférica do tempo”: a tentativa de criar um espaço em que se sugere a simultaneidade entre passado, presente e futuro, e no qual as colagens funcionam como “testemunhos das mais variadas épocas da história da música, presentes no arquivo da nossa consciência como um negativo” (Zimmermann *apud* Schmidt 1991: 38; trad. minha).

Na história da música erudita contemporânea, juntar Zimmermann e colagem musical é mesmo inevitável. Toda a obra é feita de fragmentos, de sobreposições e de montagem. Na verdade, Zimmermann pouco ou nada fala de música quando fala do seu *Requiem* e insere-o naquilo que designa logo no subtítulo como *Lingual*.

De facto, a audição da peça impõe uma nova linguagem, na linha de experiências que nos anos 60 e 70 foram também desenvolvidas por músicos como George Rochberg ou Luciano Berio. Mas esse *Lingual* – termo de Zimmermann – significa, muito sucintamente, “peça falada”, espécie de compromisso entre música e poesia. Não deixará de ser significativo que este *Requiem* praticamente abra com a leitura de excertos das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein e que as últimas palavras desses excertos sejam precisamente “jogo de linguagem”.

No monumental conjunto de referências deste “puzzle”, também abundam as alusões ao tema que nos traz aqui: representações e discursos acerca do fim do mundo. Desde logo com citações do *Dies Irae* (hino medieval que descreve o Julgamento Final, o dia da ira) e mesmo de versículos do Livro do Apocalipse. Mas, se voltarmos atrás e

pensarmos na reflexão de Derrida, parece-me muito mais interessante olhar para este *Requiem* como uma obra com uma estrutura apocalíptica exemplar: facilmente perdemos o pé e já não sabemos quem fala, de onde fala, qual o remetente e qual destinatário.

Talvez só a audição completa da composição – e nas suas condições de apresentação ideais – possa transmitir o seu verdadeiro impacto. Em todo o caso, penso agora num excerto da segunda parte, “Requiem I”. Derrida, a determinado ponto da sua comunicação, diz que está muita gente em linha no Livro do Apocalipse. Também no *Requiem*. Só no espaço de um minuto podemos ouvir um excerto de *Finnegan’s Wake*, de James Joyce; outras duas pistas são preenchidas com a leitura de um poema do poeta húngaro Sándor Weöres; ouvem-se ainda sons do oceano, sons de artilharia, o ruído de uma multidão e citações musicais da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e da peça para orquestra *A Ascensão* de Olivier Messiaen.

Em grande medida tenho estado no domínio da polifonia, da fragmentação, de vozes murmuradas, partidas, justapostas. Daí que logo chegue a outro nome, agora no contexto da literatura portuguesa contemporânea: Rui Nunes.

Para lá das características referidas, ou talvez de modo inseparável dessas, outra das mais fortes marcas desta escrita é a ruptura sintática e de sentido. A escrita impõe uma leitura que foge à norma e, talvez por isso, tantas vezes é tida como difícil, incompreensível e até mesmo desagradável. E nesta descrição está muito do que é ideia estabelecida acerca da música erudita do século XX, em especial a partir da mudança que se dá com a mais forte difusão da música atonal. Prefiro não abordar aqui uma obra de Rui Nunes e arrisco falar quase em exclusivo de entrevistas que o escritor foi concedendo nos últimos anos, até porque me interessa a dimensão de diálogo, de vozes que se cruzam, e também por tantas vezes sugerirem um certo *desvelamento*, proporcionarem a *revelação*, algo que talvez esteja mesmo na essência da entrevista enquanto género.

Então, em 2003, num artigo publicado no jornal *Público*, Rui Nunes reage da seguinte forma àquilo que considera ser o domínio de um discurso de valorização da harmonia: “Nós encobrimos o que é feio, o que é dissonante, o que é áspero — andamos sempre a limpar o mundo de tudo isso. [...] Quando ouço fazer a apologia [...] do poema

bonito, a apologia da frase harmoniosa... estremeço” (2003: 6). Nesta fricção com o belo e o harmónico, acredito que entre também uma forte vinculação à música. Num texto publicado em 2009 no *Jornal de Letras*, são pedidos curtos comentários a algumas palavras. Sob *música* podemos ler algo que decerto volta a encontrar ressonância com a obra de Zimmermann: “O fascínio pelo som. Pelos sons. [...] Primeiro, o prazer da melodia. E, depois, num trabalho paciente do ouvido, destruí-la. Amar essa destruição. Partir o som como quem interrompe uma frase. Explorar-lhe a intimidade.” (2009: 44).

No intenso diálogo do autor com outras artes, existe sempre a valorização de uma liberdade que essas foram capazes de atingir, muito mais do que literatura. De uma certa forma, Rui Nunes adopta também em alguns momentos um discurso no qual observa o lento definhar de uma determinada literatura, cada vez mais atirada para as margens, ao mesmo tempo que floresce aquela que tende para a segurança, para a normalidade, para um texto limpo.

De modo a dar consistência a esta reflexão, torna-se para mim impossível não chamar a atenção para um excerto um pouco mais longo mas que me parece fundamental para compreender estas relações e, em grande medida, parte importante da obra de Rui Nunes. Num dos fragmentos de *Barro*, livro de 2012, a propósito de palavra, lê-se:

Todas as revoluções quiseram usá-la. Mas fizeram-no com a gramática do poder. Música e pintura compreenderam esse abuso e destruíram as respectivas sintaxes. Porque é nelas que o poder se acoita e manifesta. Que as frases crescem e a norma se estabelece: o sentido é o de uma natureza morta. Acabada. A «literatura», que é a escrita instalada da infâmia, tornou-se um dos últimos redutos desta obscenidade. Por isso, os transgressores são um som sem eco. Joyce, por exemplo. O respeito pela língua é o nojo de um texto. Escrever contra. Recomeçar dos escombros, com os escombros, de uma língua. Suspeitar da música das frases. Da melodia, essa trela, esse açaimé. (2012a: 51-52)

Texto violento, feroz, arrasador. E apocalíptico também.

Mas este fragmento de *Barro* não termina aí e vai mais longe. Fecho-o então:

Não escrever uma história: mostrar o resíduo de uma dor, de uma fome, de um deus, de uma injustiça. Não ter medo. Nunca. Da fronteira. Das fronteiras. É nelas que as pátrias estoiram. Se misturam as línguas.

E o sentido se tornar intraduzível. (2012a: 52)

Coloca-se aqui um problema de fronteiras: entre pátrias desde logo, mas que será também, creio, entre géneros, estilos, registos.

É clara no pensamento do escritor português sempre uma ideia de pátria como entidade abstracta que só existe contra uma outra. Essa relação será sempre de tensão e, em última análise, de potencial violência. Daí que se insurja contra os símbolos: bandeira, hino, mapa, até a língua. Por isso é uma obra marcada pela inquietude e pela errância, em permanente busca desse lugar-limite onde se misturam as línguas. As pátrias são fundadas com um discurso de domínio sobre o outro e é o domínio o grande opressor que o escritor procura enganar e destruir a todo o instante.

Neste ponto encontramos precisamente uma característica que parece estar sempre associada ao texto apocalíptico: tratar-se de um discurso que nasce contra o poder. Derrida faz notar que os discursos apocalípticos tiveram uma difusão mais intensa quando a perseguição religiosa foi maior, e que “nada é menos conservador do que o género apocalíptico. E como é um género apocalíptico, apócrifo, mascarado, cifrado, pode enveredar por desvios para enganar uma [...] vigilância, a da censura” (1997: 61).

No *Requiem para um Jovem Poeta* de Zimmermann verificamos uma profusão de línguas, porventura uma obra perfeita para ilustrar o sítio-limite de Rui Nunes onde elas verdadeiramente se misturam e confundem. Ao todo, estamos a falar de oito línguas: latim, alemão, grego, inglês, húngaro, russo, francês e checo. E de textos que provêm de fontes e formas tão distintas como poesia, discursos políticos, obras de literatura clássica, textos filosóficos, música erudita, jazz, música popular. Penso novamente num pequeno excerto da obra. Agora o início da última parte da composição, intitulada “Dona Nobis Pacem”, expressão latina retirada do *Agnus Dei* e que se traduz comumente por “dá-nos a paz”: “Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dá-nos a paz”.

Esse derradeiro andamento é um vigoroso apelo numa obra claramente nascida no pós-Segunda Guerra Mundial e marcada de modo profundo por esses anos. É um intenso clímax num tempo tão próximo do apocalipse catastrófico como foi o Holocausto. Em menos de dois minutos podemos ouvir vozes e registos absolutamente díspares: discursos do ministro nazi von Ribbentrop, de Joseph Stalin, de Joseph

Goebbels e de Winston Churchill; um aviso alemão de bombardeamento; alguns segundos da nona sinfonia de Beethoven (a sinfonia do hino da alegria); “Hey Jude”, dos Beatles; e um coro que vai incessantemente repetindo “Dona nobis pacem” – “dá-nos a paz” –, transformando esse canto numa espécie de parede de som. Tempos, lugares e géneros sobrepostos, numa obra estranha, misteriosa e inovadora, sobretudo considerando o tempo em que foi composta.

Ora, Derrida vê no apocalíptico um registo que pode

pelo seu próprio tom, pela mistura das vozes, dos géneros e dos códigos, desconcertando os lugares de destino, desmontar o contrato ou a concordata dominante. [...] Podemos mesmo dizer [...] que toda a discórdia ou toda a desordem tonal, tudo o que destoa ou se torna irrecebível na colocação geral, tudo o que já não é identificável a partir dos códigos estabelecidos, [...] passará necessariamente por mistagógico, obscurantista e apocalíptico. (1997: 62)

Este último fragmento dá-me várias deixas, mas uma palavra interessa-me em particular: obscurantista. E coloco o obscuro aqui em oposição ao literal. Se este parece potenciar um discurso mais próximo da veracidade, Rui Nunes defende exactamente o contrário: “é preciso destruir a literalidade, e só na destruição da literalidade, alguma coisa, chamemos-lhe verdade, pode aparecer” (2013: 60).

Este aparecer está, seguramente, muito próximo do desvendar, do revelar, do *apokalypsis*. E a verdade pode ser mesmo o gesto, daí que muitas vezes o apocalíptico seja “o próprio anúncio e já não o anunciado, o discurso revelador do futuro ou mesmo do fim do mundo, mais do que aquilo que ele diz, a verdade da revelação mais do que a verdade revelada” (1997: 59), defenderá Derrida.

Na linha de ligação do apocalipse com o desvelamento, o filósofo francês observa como toda a escatologia apocalíptica se compromete em nome da luz e da visão. Não posso aqui, numa nota biográfica, deixar de notar que Rui Nunes sempre teve precisamente na visão um sentido muitíssimo degradado, em permanente falha. É tão mais importante para mim referir isto quando o próprio autor chega a afirmar que aquilo que se convencionou chamar o seu estilo é, para ele, puramente biológico. Escreve como vê e, aqui em diálogo, fala assim do processo:

– Se inclinar os olhos, consigo ver um bocadinho. E são esses bocadinhos que descrevo.

– *E quando os descreve é com a intensidade de quem vê claramente visto, intencionalmente como quem esquadrinha o mundo...*

– Claramente visto, no meio da obscuridade. Como uma revelação. (2007: 8)

Na tradução de *apokalypsis* e no significado que veio a ter em várias línguas e culturas, Jacques Derrida nota um já relativamente óbvio duplo significado: ora revelação, ora narrativa que anuncia a catástrofe. Rui Nunes também parece fazer desdobrar permanentemente um fenómeno, mas neste caso é a luz, divergindo na sua intensidade. Ora luz crepuscular, mais perto então da obscuridade, ora luz solar, mais perto do ofuscamento. E, nessas, estamos igualmente mais perto da revelação ou da tragédia.

Quanto à luz da madrugada, esta carrega a capacidade de encontrar o nome das coisas, instante pacificador que Nunes vai relacionar com

aquela nostalgia que eu penso que existe em todas as pessoas da coincidência do nome e da coisa [e que se realiza] nesse momento: ‘Olha, aquilo não é uma árvore, é um sobreiro, é uma azinheira, é uma oliveira’. As coisas ganham não um nome abstracto, mas o seu nome. E, realmente, quando Deus disse ‘faça-se a luz’, não foi o grande clarão, foi com certeza esse momento único em que é possível nomear. (2012b: 18)

Numa outra entrevista, concedida à revista *Cão Celeste* em Setembro de 2013, volta-se ao grande clarão, brilho de intensidade destruidora, que ofusca, que cega, uma luz que apaga outra luz, aquela de antes do nascer do sol. E este ponto, em que é ainda muito escuro e obscuro, é, para Rui Nunes, o tempo fugaz da visão: como um relâmpago. É, como fica claro neste breve diálogo,

– quando se vê nitidamente porque está tudo muito limpo e pronto, estranhamente pronto a explodir.

– *Pronto a explodir e a explosão é quando nasce o sol?*

– Quando nasce o sol.

– *E o mundo acaba.*

– Acaba. É melhor recolher-me, é melhor fugir porque nessa altura deixo de ver (2013: 58).

Fim do mundo que é uma plena experiência da cegueira e que encontra resolução na fuga, num movimento de molusco, de regresso ao interior, ao manto, à concha. Depois da exposição, da descoberta, voltar a cobrir, velar.

Ponto em que também me recolho e concludo aquilo que tentei que fosse um percurso por lugares-limite, tempos em crise, géneros e discursos – tal como chega a classificar Derrida o apocalíptico – “destinerrantes” e *clandestinos* (1997: 64). Testemunho do que pode ser um registo labiríntico, dessintonizado e cacofónico, fugazmente iluminado por vezes. Como em certas alturas no Livro do Apocalipse, quando se enunciam catástrofes: “e houve relâmpagos, vozes e trovões”.

Bibliomusicografia

AA. VV. (s/d), *Bíblia Sagrada*, 7^a ed., Cucujães, Editorial Missões.

Derrida, Jacques (1997), *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega [1980].

Nunes, Rui (2003), “Deus e o sexo são os meus únicos transtornos” [entrevista concedida a Tereza Coelho], *Mil Folhas*, suplemento do Jornal *Público*, 5 de Julho: 4-7.

-- (2007), “A caminho do silêncio” [entrevista concedida a Maria Leonor Nunes], *Jornal de Letras*, 14 a 27 de Fevereiro: 8-9.

-- (2009), “Uma lupa de ver o mundo”, *Jornal de Letras*, 17 a 30 de Junho: 44.

-- (2012a), *Barro*, Lisboa, Relógio D’Água.

-- (2012b), “A pátria é a viagem de Rui Nunes” in *Ípsilon*, suplemento do Jornal *Público*, 8 de Junho de 2012: 16-18.

-- (2013), “Uma plenitude terrível” [entrevista concedida a Maria da Conceição Caleiro], *Cão Celeste*, 4: 53-60.

Schmidt, Hans-Christian (1991), “A question relating to Zimmermann’s opera «Die Soldaten» in AA. VV., livreto de CD Áudio, Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*, direcção de Bernhard Kontarsky, s/l, Teldec: 35-38.

Zimmermann, Bernd Alois (1989) *Requiem für einen jungen Dichter*, s/l, Werg.

Vasco Vasconcelos nasceu na cidade do Porto em 1985. Em 2008 completou a licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dois anos depois defendeu, na mesma instituição, a tese de mestrado intitulada *Música, Fatalmente – Referências musicais na poesia de Manuel de Freitas*. Prepara neste momento a tese de doutoramento, baseada na reflexão sobre som e silêncio na obra de Raul Brandão e Rui Nunes. Partindo do interesse principal em literatura portuguesa, procura desenvolver no seu trabalho um diálogo produtivo e inovador entre literatura e som.

Libretos



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISBN 978-989-99375-0-5