

Vasco André Ribeiro de Vasconcelos

À SOMBRA DO SOM DA MORTE

A poética da escuta e do silêncio em Raul Brandão e Rui Nunes

Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto
em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos – Literatura e Cultura

Orientação: Professor Doutor Pedro Eiras

2016

E mais vivos viveis vós ali, onde a alegria do espírito
Divino a todos os que envelhecem, a todos os mortos rejuvenesce.

Friedrich Hölderlin, “Os mortos”

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, pelo rigor e pela autonomia.

Aos meus pais, pela liberdade de poder não fazer; pela oportunidade de poder fazer.

Aos meus amigos, acima de todos.

Índice

Resumo.....	9
Abstract	11
Introdução.....	15
I – Raul Brandão	
1 – Leitura do olhar, leitura da escuta	
1.1 – Um enquadramento crítico.....	21
1.2 – Olhar para fora, ouvir para dentro.....	26
1.3 – A tendência <i>retiniana</i> e a tendência <i>labiríntica</i>	33
2 - Impressões e paisagens sonoras	
2.1 – Testemunhos e testemunhas auditivas	40
2.2 – Escritas de alta e de baixa fidelidade	53
3 – Atrás do livro	
3.1 – Fundamentos de uma experiência acusmática: som e spectralidade	63
3.2 – O <i>problema</i> e o <i>efeito visor</i>	69
3.3 – Raul Brandão, regente de uma “orquestra de espectros”	77
3.4 – Contributos da <i>hantologie</i> e da ontologia	85
II – Rui Nunes	
1 – Poder e Totalidade	
1.1 – Fruição, Pornografia e Pós-modernismo.....	101
1.2 – Subversão da “gramática do poder”: o <i>dizer</i> e o <i>dito</i>	108
2 – Sintaxes da fraqueza e da viagem	
2.1 – Porosidade e ruga.....	116
2.2 – Uma escrita <i>des-inter-essada</i>	122
3 – O <i>Texto-Rosto</i>	
3.1 – Proximidade e nudez.....	130
3.2 – Impotência, Ironia e Passividade	136
3.3 – Abismo e silêncio	145

4 – O <i>Texto-Rasto</i>	
4.1 – A errância do enigma	149
4.2 – Negatividade vs. Positividade	154
4.3 – O delírio do sentido	160
4.4 – O rasto da memória auditiva	167
5 – O <i>Texto-Raso</i>	
5.1 – A fulcralidade da amplificação	173
5.2 – Ver e ouvir abaixo do horizonte.....	178
5.3 – Outras peças negras: Rui Chafes e Pedro Costa.....	187
III – Obscuridade e caos: a presença da música, das histórias e da História	
1 – Contágios da dissonância	197
2 – Raul Brandão e Rui Nunes, contemporâneos	216
IV – Dor: do sintoma à doença	
1 – Entre destruição e criação	229
2 – Sintomas e crises em Raul Brandão	239
3 – Rui Nunes e a escrita da doença.....	250
V – Nem Deus nem	
1 – Referências a um discurso teológico	259
2 – Uma <i>poética negativa</i> ou <i>apofática</i>	266
3 – O espectro de Deus em Raul Brandão.....	273
4 – Rui Nunes, um <i>místico sem Deus</i> ?	280
VI – A assombração da morte	
1 – Ruído e silêncio – o aspeto público e privado da morte.....	287
2 – Ressonância do corpo tumular	302
3 – À sombra dos mortos: o que <i>há</i> de comunitário.....	309
Conclusão	321
Bibliografia.....	325
Anexos.....	347
Anexos Áudio.....	359

Resumo

Em *À Sombra do Som da Morte – A poética da escuta e do silêncio em Raul Brandão e Rui Nunes* tentamos ler as obras destes dois autores a partir dos diferentes modos como as referências à matéria sonora aí se apresentam, sempre considerando a importante presença do silêncio (ou silêncios). Assim, introduzimos alguns conceitos da acústica, demonstrando a sua relevância quando aplicados ao texto literário. Em Raul Brandão, sugerimos, por um lado, uma relação com a *paisagem sonora* e com a visão; por outro, uma espectralidade do texto que nos permite ainda partir para uma reflexão ontológica. Em Rui Nunes, é a ética que domina o texto através de uma certa forma de *dizer* e de trabalhar a sintaxe que tem o silêncio como núcleo, fazendo também com que a separação entre ética e estética vá diminuindo. Portanto, o silêncio é parte vital da resistência que caracteriza estas obras, contrastando com a produção de um ruído sem profundidade. Por isso, analisamos como noções de negatividade, ausência ou interrupção estão presentes, em Brandão e Nunes, num olhar para a narrativa, a História e a contemporaneidade, mas também para a dor, a teologia e, em último plano, para uma ideia de morte.

Palavras-chave: Raul Brandão, Rui Nunes, escuta, silêncio, som, música, espectralidade, ética, ausência, negatividade, interrupção, História, dor, Deus, morte

Abstract

In *À Sombra do Som da Morte – A poética da escuta e do silêncio em Raul Brandão e Rui Nunes* we consider ways of reading the works of the said authors taking their sonic content as our guideline and acknowledging the important presence of silence (or silences). Therefore, we identify some acoustic concepts and their relevance when applied to the literary text. In Raul Brandão, on the one hand, we suggest a certain relation with the *soundscape* and with sight; on the other, with the text's spectrality, while at the same time allowing for an ontological reflection. In Rui Nunes, ethics prevails through a certain way of *saying* and shaping the syntax which has silence at its core, bridging the gap between ethics itself and aesthetics. Accordingly, silence is vital to the resistance which characterizes these works, contrasting with the production of a depthless noise. In that sense, we point out how some notions such as negativity, absence or interruption are present, in Brandão and Nunes, in a way of looking at the narrative, History and contemporaneity, as well as at pain, theology, and, ultimately, at a certain idea of death.

Keywords: Raul Brandão, Rui Nunes, listening, silence, sound, music, spectrality, ethics, negativity, absence, interruption, History, pain, God, death

Avoir perdu le silence, le regret que j'en éprouve est sans mesure. Je ne puis dire quel malheur envahit l'homme qui une fois a pris la parole. Malheur immobile, lui-même voué au mutisme; par lui, l'irrespirable est l'élément que je respire. Je me suis enfermé, seul, dans une chambre, et personne dans la maison, au-dehors presque personne, mais cette solitude elle-même s'est mise à parler, et à mon tour, de cette solitude qui parle, il faut que je parle, non par dérision, mais parce qu'au-dessus d'elle veille une plus grande qu'elle et au-dessus de celle-ci une plus grande encore, et chacune, recevant la parole afin de l'étouffer et la taire, au lieu de cela répercute à l'infini devient son écho.

Maurice Blanchot, *L'Arrêt de Mort*

Introdução

A leitura das obras de Raul Brandão e Rui Nunes coloca-nos repetidamente perante o silêncio. A ligação desses dois autores através dessa palavra não é assunto estático, mas sim um lugar de partida e, quem sabe, de chegada. De resto, todos os livros destes escritores nos obrigam a pensar no plural: em silêncios do próprio texto – literais ou metafóricos – e em silêncios que se evidenciam na receção – a dificuldade em produzir um discurso sobre os textos, em interpretar.

A par da referência ao silêncio – e talvez indissociável desta –, é também notória a grande atenção que os dois escritores conferem à escuta, ideia que, no caso de Brandão, o início de *Húmus* confirma – “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste” (1926a: 57) – e que é absolutamente recorrente: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas” (*ibidem*). Já Rui Nunes muitas vezes assume o fascínio que todos os sons produzem, mas chega a concluir que “o silêncio é o nome / único / das coisas” (2011: 49).

Não nos é indiferente o caráter aparentemente contraditório destas afirmações. Aliás, indagaremos em que medida – para falar de silêncio – poderá ser inescapável falar de som, de ruído, de música, mas também de conceitos como os de ausência e de negatividade. Cremos mesmo que a tensão entre som e silêncio se sente com frequência na escrita destes autores, dado que muitas vezes fará com que surjam questões associadas: que formas existem de abordar o silêncio? Podemos pensar em diferentes graus e categorias? Será o silêncio, como muito se postulou em meados do século XX, tudo aquilo que é som não intencional? Estão som e silêncio ontologicamente interligados? Mais importante ainda, como é que estas obras nos obrigam a pensar nesses problemas?

Nesse sentido, vive-se também uma forte tensão entre o ato da escrita e a tentação de parar. Por isso, as obras dos autores sobre os quais nos debruçamos estão repletas de murmúrios, gritos, mudez, de sombra e cegueira, de repentinas iluminações, discursos desarticulados, tentativas frustradas de comunicar, interrupções. Assim, não será raro o confronto com o silêncio enquanto resposta a uma tremenda desconfiança em relação ao poder da linguagem, tantas vezes recebida como linguagem do poder e do hábito.

Num olhar para o panorama dos estudos críticos em Portugal, cremos que a bibliografia dedicada à obra de Raul Brandão e de Rui Nunes revela uma evidente escassez de trabalhos relacionados com as questões que pretendemos abordar. Sentimos assim a necessidade de escrever um estudo que, em confronto com outros já existentes, introduza uma novidade temática e originalidade na leitura. Se é verdade que existe um número elevado de artigos e teses dedicadas a Raul Brandão, poucas apontam para esta problemática; e, quando o fazem, é em trânsito para outras questões. Só Luís Mourão, em *Sei que Já Não, e Todavia Ainda*, tem um artigo dedicado em exclusivo à questão do som.

No caso de Rui Nunes, o panorama é ainda mais pobre, sobretudo se pensarmos no número de reflexões dedicadas não só à questão da escuta, do silêncio e do som, como à obra de um modo mais abrangente. No campo académico, por exemplo, contam-se menos de meia dezena de teses. Assim, a abordagem à obra de Nunes parece entregue quase em exclusivo à crítica literária, produzida em jornais e revistas, e a curtos artigos dispersos.

Em todo o caso, a lacuna que identificamos no tratamento das matérias associadas ao som revela uma outra ainda maior: um silêncio quase geral sobre as relações que se podem estabelecer entre a matéria sonora (com todas as suas ramificações) e o texto literário. De facto, e comparativamente com os estudos interartísticos que convocam outras artes – com especial incidência no caso do cinema e da pintura –, cremos ser evidente um relativo desinteresse pelas artes sonoras (aqui pensamos tanto na questão do silêncio como na abordagem da música).

As possibilidades que se colocam, quando considerada a relação entre som e texto literário, são todavia quase inúmeras. Nesse sentido, esta dissertação vem na sequência de um outro trabalho académico, *Música, Fatalmente – referências musicais*

na poesia de Manuel de Freitas (Vasconcelos 2010), onde defendemos que a música é o grande elemento comunitário a ligar um conjunto de poetas que começam a publicar em meados da década de 90 do século XX.

A importância da componente sonora é transversal, facto evidente logo no próprio início da história da literatura portuguesa, isto é, na tradição trovadoresca galego-portuguesa. Sem suportes que permitissem a gravação sonora e perante o desaparecimento de documentos que podiam contribuir para o desvelamento do referente musical, é natural a dificuldade em estudar o elemento sonoro dessa tradição. Esse elemento – originalmente indissociável do texto – torna-se assim um espectro que, entre as centenas de textos conhecidos, atualmente apenas se materializa como notação musical em poucas dezenas de exemplos. Nesse aspeto, Manuel Pedro Ferreira destaca-se como autor de duas obras essenciais quando se pensa na componente sonora que acompanhava as cantigas: *O Som de Martin Codax* (1986) e *Cantus Coronatus – 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis* (2005). De resto, é perceptível a influência dessa tradição na poesia palaciana e desta no renascentismo.

Todavia, a partir do final do século XIX, parece-nos que o elemento acústico ganha maior relevância, em grande medida pela valorização da componente mais especificamente sonora do texto trazida pelo simbolismo, linha que em Portugal tem como um dos grandes exemplos a poesia de Eugénio de Castro e que, em nossa opinião, encontra um maior equilíbrio em Camilo Pessanha. No caso deste último, não podemos deixar de referir o fascínio que exerce sobre nós um poema como “Fonógrafo”, datado de 1896 e escrito em Macau. De resto, “Fonógrafo” pode ser um ponto-chave, primeiro grande exemplo na nossa poesia de referência a uma possibilidade técnica que será da maior importância no diálogo interartístico.¹

Acreditamos ser possível falar de uma revolução com o surgimento dos mecanismos de reprodução, dado que terá sido decisivo para um crescente interesse pela matéria sonora na nossa literatura. Esse processo torna-se ainda mais claro em pleno século XX e tem em *Arte da Música*, de Jorge de Sena, porventura o exemplo mais emblemático. No “post-fácio” [sic] a esse livro, Sena refere mesmo a importância da reprodução e de como os “poemas representam repetidas vivências de uma obra ou de um compositor, que acabaram por cristalizar-se verbalmente” (1969: 207). O mesmo é

¹ É importante também referir um texto de Wenceslau de Moraes, “Primavera”, no qual a invenção do fonógrafo é recebida com uma certa desconfiança. Sobre esse texto e a relação com o poema de Pessanha, cf. Rubim 2003.

válido, já no século XXI, para algumas obras dos *novíssimos* poetas. Pensamos, por exemplo, em Manuel de Freitas e em livros como *Jukebox* (que conta com três volumes) ou *Walkmen* (livro que também reúne poemas de José Miguel Silva), mas igualmente em Rui Pires Cabral e no seu *Música Antológica & Onze Cidades*.

Nesta senda, procuraremos demonstrar a aplicabilidade de conceitos da acústica e da musicologia ao estudo do texto literário. Assim, a título de exemplo, tentaremos introduzir ou reafirmar nos estudos literários um léxico que nasce mais especificamente na acústica: da paisagem sonora à acusmática, passando pela dissonância ou atonalidade, entre outros.

É precisamente pelo estudo das paisagens sonoras na obra de Raul Brandão que começa a nossa tese. Aproveitando o muito recorrente debate acerca da divisão que se estabelece entre os seus livros dentro da totalidade da obra, tentamos propor uma outra forma de olhar para esse corte. Assim, ainda que esta cisão pretenda ser bastante fluída, notamos uma descontinuidade entre livros que apontam tendencialmente para o domínio da visão (logo, *retinianos*) e os que mais frequentemente se apoiam na escuta (que designamos por *labirínticos*). Esta separação pretende dizer que em determinados livros, com especial incidência em *Húmus*, existe um marcante e recorrente corte com a componente visual. A partir desse facto propomos uma leitura acusmática, dado que torna determinados pontos da obra particularmente problemáticos e introduz com frequência a ideia de espectro. Desse modo, pensaremos no conceito derridiano de *hantologie*, mas também em importantes noções da filosofia heideggeriana.

No capítulo seguinte, a nossa atenção foca-se na obra de Rui Nunes. Sempre muito crítico de uma indústria cultural que entende ser pornográfica, o autor prefere afastar-se e procura subverter uma certa ideia de narrativa e de sintaxe enquanto fatores de totalização do discurso e instrumentos do poder. Encontraremos assim caminho para chegar a uma separação que Emmanuel Lévinas propõe através do *dizer* e do *dito*. De facto, e como veremos, cremos estar perante livros cada vez mais próximos do *dizer*, do testemunho, do *des-inter-esse* e, por isso, de uma forma de fazer surgir o silêncio.

Rui Nunes surge então como autor de uma obra que assume de forma constante uma forte dimensão ética e assim se aproxima da noção de *Rosto*; além disso, privilegiando o enigma e a ambiguidade, o eco e a memória, a obra pode ser lida como

presença de um certo *rasto*; por fim, vamos notar como Nunes dirige o olhar para aquilo que muitas vezes está abaixo do horizonte. Através do que há de mais pobre e *raso* (mesmo a um nível acústico), aponta para uma miséria comum e aí encontramos afinidades com outras obras de artes diversas, caso da fotografia, da escultura e do cinema (nomeadamente com Paulo Nozolino, Rui Chafes e Pedro Costa).

A partir do terceiro capítulo, juntamos sempre que possível o estudo dos dois autores. É assim que procuramos ler essas obras a par com alguma música que surge no início do século XX e com recursos técnicos como a dissonância e da atonalidade. Pretendemos demonstrar como conceitos mais comumente associados à música podem ser úteis quando aplicados ao texto literário. Na sequência, verificaremos como a identificação de elementos que cerzem toda a História podem surgir na dimensão sonora, mesmo que muitas vezes essa referência seja obscura. A partir daí, surge uma forma particular de estes autores olharem para a sua contemporaneidade.

Os dois escritores têm também em comum a referência regular à dor e à doença e às consequências que estas têm na sintaxe e na fragmentação do discurso. Se Brandão aponta para a dor e o grito, por exemplo, enquanto sintomas de um mal-estar, em Nunes a doença inscreve-se no próprio texto. Em todo o caso, ambos os autores assumem uma determinada vivência da linguagem enquanto crise e amiúde terminam na interrupção e no silêncio.

Para além disso, Brandão e Nunes encontram-se com frequência na ideia de que, ainda que de modos diversos, a ausência e o silêncio são marcas de Deus. Desse modo, da mesma forma que Deus é descrito por *via negativa* e em termos aporéticos, podemos partir para uma *poética negativa* ou *apofática* para nos referirmos a alguns traços das suas obras. No mais, tanto o autor de *O Pobre de Pedir* como o autor de *Barro* referem a indecibilidade que circunda a questão teológica e consideram a componente mística, mas, no limite, encontram diferentes modos de se posicionar perante essa possibilidade.

No último capítulo da dissertação, encontramos porventura o derradeiro limite: a morte. Neste caso, verificamos uma diferença na compreensão e receção da morte no tecido social: ainda mais pública e ruidosa no caso do autor de *A Farsa*, mais privada e silenciosa no caso de Nunes. De qualquer forma, comum é o peso e o poder que ambos concedem aos mortos, levando a uma regular indiferenciação entre aqueles e os vivos. Assim, indagaremos acerca da possibilidade de pensarmos em termos de comunidade ou, pelo, menos, daquilo que há de comunitário. E, aí, som e silêncio voltam a ter um papel muito relevante.

I – Raul Brandão

1 – Leitura do olhar, leitura da escuta

1.1 – Um enquadramento crítico

De modo a aprofundar a questão do som e do silêncio na obra de Raul Brandão, devemos começar por abordar a percepção que resulta das propriedades sonoras do espaço. Desde logo, coloca-se aqui um problema: não é possível chegar a uma fórmula que resolva todos os enigmas de toda a obra. A forma como o tema é apresentado pode ser absolutamente distinta de um texto para outro. Portanto, só faz sentido para nós começar por compreender a totalidade da obra em confronto com as características que a fragmentam. Para isso, teremos não só de demonstrar a nossa perspetiva, mas também de a enquadrar no contexto crítico.

Nesse sentido, a leitura de Hernâni Cidade sobre *Os Pescadores*, publicada na revista *A Águia*, é, inevitavelmente, um dos primeiros textos onde se estabelece a diferença entre diferentes partes da obra de Raul Brandão. Na análise desse livro, Cidade entende que “[o] grande artista emergiu [...] do negrume em que havia criado o mundo goyesco dos seus personagens, e, abrindo sentidos virginais ao grande deslumbramento da superfície, dele impregnou o livro formoso que ofereceu à nossa admiração” (1924: 68). Para além da curiosidade que suscita por se tratar de um texto contemporâneo da primeira edição, é interessante por conter já alguns traços e palavras-chave que se perpetuaram na análise que frequentemente é feita ao texto brandoniano. De um lado está o “negrume” e uma determinada referência pictórica (“goyesco”) e, do outro lado, fala-se de uma novidade que passa pelo desabrochar do “virginal” e da atenção dada à “superfície”.

Em *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*, Friedrich Schiller argumenta que o ingénuo só surge depois do embate com a cultura. Ou seja, um objeto presente na natureza só desperta interesse se for percebido precisamente como *natureza* e se for *ingénuo*. E *ingénuo* está aqui por algo em que “a natureza contraste com a arte e a envergonhe” (1795: 41). Não será de admirar então que, em obras que nascem das

viagens de Raul Brandão, a natureza, quase sempre, exerça uma supremacia sobre o homem. É assim em *As Ilhas Desconhecidas* quando, perante o mar, ainda sem terra no horizonte, o sentimento que prevalece é de profunda solidão e de insignificância perante o cenário. O viajante, condição aí partilhada por Raul Brandão, é um ser envergonhado em face daquela imensidão que contrasta com o profundo mesquinho da cultura:

Com todas as suas complicações e o seu génio, as suas máquinas portentosas, com as suas ideias e a arquitectura que tem erguido e que chega aos céus – o homem, nestes momentos, sente que vale tanto como um cisco para esta coisa imensa e negra, para esta agitação incessante. Isto é pior que implacável, é pior que ameaçador: – não nos conhece (Brandão 1926b: 17).

O confronto entre natureza e cultura é, aliás, tema recorrente na obra brandoniana. É-o logo em *O Padre*, opúsculo publicado em 1901, no qual o autor investe já numa dicotomia que nunca cessa entre a decadência urbana e a pureza rural:

A solidão dos campos, as árvores e os montes, tudo o que é grande e triste, tudo o que torna a vida recolhida e severa pelo contacto com as coisas simples e imensas da natureza, despreza-se. O campo despoeira-se pela vila onde se intriga, pela cidade onde se goza. Em lugar de árvores – pedras. (Brandão 1901: 18).

Talvez seja uma amostra dessa vida de recolhimento que Brandão encontra nas suas viagens, um escape ao mundo que encontra na intriga política (tão bem descrita nas suas *Memórias*) e, presumivelmente, na das redações de jornais em Lisboa.²

Bastante em linha com uma “tradição reaccionária dos nossos escritores do século XIX, desde o Herculano do *Pároco* ao Eça d’*A Cidade e as Serras*” (Coelho 1976: 225), não será surpresa que algumas dessas viagens resultem em novos livros. Seja pela costa portuguesa, onde visita os locais “que ficam longe dos centros corruptores” (Brandão 1923a: 154), seja pelas ilhas, locais que provocam fortes interrogações sobre “o que lucrou com a civilização o habitante da cidade e o vilão. Lucraram os negociantes e os hoteleiros, afundam-se todos os outros numa abjecção que tem aumentado sempre” (1926b: 275).

Mesmo antes, como corretamente nota Viçoso,

² Pouco nos vamos deter com aspetos biográficos. Sobre isto, conferir João Pedro de Andrade, *Raul Brandão: A vida e a obra*; de Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*.

nos textos que vai publicando na imprensa, entre 1891 e 1896, Raul Brandão oscila constantemente entre um falso espontaneísmo solar de raiz rústica, onde se misturam um paganismo erotizante e um cristianismo telúrico e regional, e uma visão decadentista da vida que tem a cidade nocturna e «boeirenta» como cenário matriz (1999: 88).

De facto, este problema é muito claro nesses textos. Pensemos, por exemplo, num texto intitulado “Primavera”, dado à estampa na revista *O Século*, em março de 1903. A grande referência dessas linhas é Henry David Thoreau e aquele que, porventura, será o seu mais marcante livro, *Walden*. É, por certo, um momento de elogio ao escritor que no “primeiro dia de Primavera, [...] ao deparar com uma árvore cheinha de flor, fugiu das pedras da cidade, dos exasperos, dos egoísmos, da vida aborrecida, contraditória e inútil, e foi viver sozinho para uma floresta” (Brandão 2013: 22).

Este início de texto introduz uma experiência semelhante e relatada mais à frente: “Era a Primavera. Logo a esta ideia, o que há no meu ser de indistinto e de remoto, coisas adormecidas, dispersas e confusas, vozes que vêm dos séculos, de antigos já espalhados em poeira pela superfície do planeta, se puseram a falar” (*ibidem*). Importa retirar destas linhas dois dados essenciais. Em primeiro lugar, verificar como a primavera é apresentada. Não como uma instância de tempo, um apontamento no calendário, simples estação do ano, mas sim como *ideia*. Voltando a Schiller, verificamos como o poeta alemão defenderá que perante uma flor artificial, por exemplo, o sentimento ingénuo é destruído. Pelo que “fica claro que tal forma de agrado face à natureza não é estético mas moral” (Schiller 2003: 42).

Anterior ainda ao artigo despoletado por Thoreau, Brandão, num texto sobre D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro, faz o elogio da mulher e da árvore: “Há na criação terrena dois seres extraordinários: a mulher e a árvore. Pode-se, por ventura, crer que a árvore seja só produto da matéria? Não tem alma um pinheiro? Uma árvore estende-me os braços, dá-me sombra e frescura, abrigo: uma árvore moraliza-me” (2013: 138). Fica assim claro como o apelo da natureza, tal como para Schiller, não é apenas um prazer estético, mas um prazer que só se cumpre se tiver um princípio ético.

O artigo entronca no segundo aspeto que desejávamos abordar – para já apenas de uma forma ténue – aquando da citação do texto “Primavera”: “Depois um grande sobro, por exemplo, comunica connosco: quem sabe escutar as árvores tem sempre belas coisas a ouvir” (*ibidem*). Verificamos já aqui algumas das primeiras referências à

escuta. Escuta da natureza e possibilidade, que permanecerá até às suas últimas obras, de estabelecimento de uma comunicação total entre ela o homem. Nestes dois pólos estará sempre o confronto entre a dissonância e a harmonia: a dissonância do homem e a harmonia das esferas.

A propósito do conteúdo harmónico – e Brandão chega a escrever que “[t]udo na natureza é harmonia” (2013: 142) –, Schiller defenderá que

[u]ma vez entrado no estado da cultura e tendo-se o artifício apoderado dele, o ser humano vê abolida nele aquela harmonia *sensível* e só se pode expressar enquanto unidade *moral*, i. e., ambicionando atingir uma unidade. A concordância entre o seu sentir e pensar, que tinha *realmente* lugar no primeiro estado, existe agora apenas no *plano ideal* (1795: 63).

Nesta abordagem surge portanto o desacordo entre o real e o ideal, o finito e o infinito, o olhar e a imaginação: “o objectivo para o qual o ser humano tende por meio da cultura, [sic] é infinitamente preferível ao que ele atinge por meio da natureza. Um recebe assim o seu valor atingindo em absoluto uma grandeza finita, o outro alcança-o aproximando-se de uma grandeza infinita” (65). Este ponto implica uma ideia muito importante para nós: a distinção aqui sugerida entre uma obra realizada puramente para a *visualidade* ou para a *idealidade*: “Uma obra feita para o olhar só encontra a sua perfeição na limitação; uma obra feita para a faculdade de imaginação pode atingi-la também através do que não tem limites” (66).

Estas noções parecem-nos essenciais para chegar à divisão entre uma arte formadora e uma arte musical. Em importante nota de rodapé, o poeta alemão afirma que, “[c]onsoante a poesia imite um determinado *objecto*, como o fazem as artes plásticas, ou traga à superfície apenas um determinado *estado de ânimo*, como a arte dos sons que não necessita para isso de um objecto determinado, ela pode ser apelidada de formadora (*plástica*) ou de musical” (81).

A divisão entre artes da forma e artes que lidam mais de perto com o informe leva-nos até Nietzsche e à sua reflexão sobre o apolíneo e o dionisíaco. E, neste ponto, chegamos a uma das mais repetidas dicotomias para explicar e dividir a obra de Raul Brandão: a cesura entre o apolíneo e o noturno. Uma das primeiras referências a tal cisão dentro da obra, nascida de um estudo crítico de fundo, é porventura a de João Pedro de Andrade – *Raúl Brandão: A vida e a obra* –, publicado em 1963: “Com Os

Pescadores, o escritor de tantas páginas torturadas lançava o primeiro livro da fase a que poderemos chamar apolínea” (1963: 177).

A leitura de João Pedro de Andrade, datada dos anos 60, é em parte seguida cerca de quinze anos mais tarde por Guilherme de Castilho em *Vida e Obra de Raúl Brandão* (1979), quando vê numa “faceta literária” um “efeito de reacção, de libertação do que é nocturno e dramático pelo que é apolíneo e radioso” (Castilho 1979: 430). No entanto, de modo diferente de João Pedro de Andrade, Castilho não fala em *fase*, mas sim de “*face* apolínea da sua personalidade” (*ibidem*; itálicos nossos). Então, a partir do momento em que a obra brandoniana está definitivamente completa e começam a surgir estudos críticos aprofundados, começa-se também a colocar um problema de designação, algo que abordaremos mais à frente.

Importa perceber de que se trata quando se fala em apolíneo para caracterizar essas “duas grandes apolíneas obras de procura de luz e cor” (Pires 1988: 16) que seriam *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. É em *A Origem da Tragédia* que está a mais demorada reflexão de Nietzsche sobre “a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisiaca” (1872: 39). De modo a ilustrar esses diferentes conceitos, Nietzsche usa dois fenómenos fisiológicos. Assim, o apolíneo é identificado com o *sonho* e o dionisiaco com a *embriaguez*. A partir destes pólos, para o apolíneo sobrepõem-se os ideais de beleza e de ordem arquitetónica. Para além disso é identificado com uma cultura socrática no que aquela tinha de “ilimitada ilusão do optimismo” (145). De modo semelhante, em Apolo, o deus da forma, e “[e]m conformidade com a sua origem, o seu olhar deve ser radiante como o sol; ainda quando exprima o cuidado e a cólera, não deve desaparecer do seu rosto o reflexo sagrado da visão de beleza” (42).

Em sentido inverso, o filósofo alemão identifica o espírito dionisiaco com a desmesura e o instinto, juntos na dissonância. Perante este modo de expressão, seria nos cânticos das festas dionisiacas que “irrompia o desmedido excesso da natureza em prazer, sofrimento e conhecimento, até se formar em grito dilacerante” (57).

Então, parece-nos que o apolíneo, na relação que muitos ensaístas estabelecem com a obra de Brandão, emerge no facto de, na sua aparência, essas obras apontarem mais para a visualidade, para a ordem e para o predomínio da luz e da claridade. Mas ainda por de modo permanente proporcionarem uma rápida e fácil relação com o pictórico, mais próxima do impressionismo.

1.2 – Olhar para fora, ouvir para dentro

Detenhamo-nos então na questão da pintura, arte realmente cara a Raul Brandão. Ainda sem sairmos dos textos de crítica artística, encontramos algumas páginas muitíssimo interessantes. Acerca da obra do mestre Columbano, afasta-o Brandão de uma arte que se limitasse a reproduzir o mundo com fidelidade: “Imitar admiravelmente uma árvore, uma forma, é neste mister ainda pouco e inferior. Todo o artista que não faz sonhar, que não comunica às coisas ideal, é sempre pequeno” (Brandão 2013: 123). Este repúdio por uma arte realista e naturalista, também na literatura, será aliás confirmada em outros momentos de reflexão.

Na mesma linha, sobre a paisagem enquanto elemento pictórico, podemos ler: “A paisagem irrita-me” (*ibidem*: 118). A afirmação é aparentemente estranha se pensarmos no título do primeiro livro de Raul Brandão, *Impressões e Paisagens*, e no subtítulo de *As Ilhas Desconhecidas*: “Notas e Paisagens”. No entanto, as palavras que se junta a paisagem – *impressões*, por um lado, e *notas*, por outro – remetem para a forma que Brandão parece preferir na representação paisagística. Por exemplo, sobre o pintor Silva Porto, dirá: “o grande paisagista [...], só o amo nos esboços ainda vagos, [...] três broxadas simples, de forma que me dêem a emoção e me deixem a mim evocar a paisagem” (*ibidem*). A mesma leitura faz quando, acerca de Abel Cardoso, elogia “as suas manchas, os seus quadrinhos de figura e de género, as suas rápidas *pochades* de beira-rio ou beira-mar” (Brandão, 2013: 183). O que realmente fica e se valoriza é a emoção: “É quase nada, mas sinto-o” (*ibidem*).

É curioso verificar como esta preferência antecipa muito daquilo que é a pintura do expressionismo abstrato no século XX, nomeadamente com a valorização do incompleto, do sugerido, do que está em processo. E tudo isto um pouco à imagem de algo que já sublinhamos em Schiller: ser de maior valor o que *tende* por meio da *cultura* do que aquilo que *atinge* por meio da *natureza*.

Se com alguma facilidade se aponta para o escasso número de páginas que Brandão deixaria sobre a sua própria escrita, a verdade é que essa ideia cada vez mais nos parece falaciosa. Basta atentarmos na quantidade de textos de que temos vindo a tratar, apenas publicados na imprensa da sua época. Mais do que deixar notas críticas

sobre livros ou sobre pintura, muitas vezes Brandão está, de facto, a falar de literatura. Mesmo quando, a título de exemplo, descreve o desenho de Celso Hermínio como “retratos de almas, pintura psicológica” (*ibidem*: 120), parece-nos que podemos ver essa descrição refletida em grande parte da sua obra.

Ainda com a pintura em pano de fundo, uma outra dicotomia surge na crítica com o intuito de classificar as obras de Raul Brandão. Assim, com frequência se fala de uma escrita impressionista e descritiva, por contraste com o expressionismo. Numa das primeiras recensões críticas a *Os Pescadores*, António Sérgio nota de imediato a tendência para a “literatura descritiva”, identificando-a com uma das técnicas pictóricas mais fluídas: “[d]a obra fica, essencialmente, uma série de marinhas em aguarela, cheias de frescura, de luz, de graça, de originalidade. O processo característico neste livro é descrever” (1924: 85) Tal análise é seguida de perto por outro autor que se move entre a escrita e a pintura, Mário Cesariny: “São já pintura descritiva muito do melhor dos seus livros solares, os que escreve sobre os pescadores, a costa, as ilhas, o mar, o céu” (1980: 12). O autor de *Nobilíssima Visão* parece aceitar ainda uma divisão marcada entre essas obras que “[r]epresentam decerto o banho lustral e a contrapartida da obra negra, nocturna, onde o *écran* psíquico ignora a cor e fica no desenho, o traço escuso e escuro lancinante” (*ibidem*: 13).

Maria João Reynaud não foge muito a esta clivagem e coloca a obra de Brandão em dois caminhos estéticos – impressionismo e expressionismo – não evitando a metáfora luminosa:

No simbolismo insólito, complexo e difuso de Raul Brandão, vislumbramos o génio de um expressionismo que ele procurará toda a vida equilibrar com o impressionismo que caracteriza a vertente solar da sua escrita, e a que se ligam as obras que mais contribuíram para o immortalizar: *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) (1999: 123).

Sem pretender ser exaustivo, não podemos deixar de referir a análise de Óscar Lopes, sublinhando a “formação impressionista” (1999: 197) de Brandão, e a leitura de António M. B. Machado Pires que, em prefácio a uma edição de *As Ilhas Desconhecidas*, fala de “exemplo de impressionismo brandoniano, documento mesmo das melhores páginas do impressionismo literário em Portugal” (1988: 16).

Para fechar este longo mas útil levantamento, devemos chamar a atenção para a reflexão de Vítor Viçoso, no prefácio a uma das mais recentes edições de *Os*

Pescadores. Aí volta a referência ao “gesto pictórico de matriz impressionista” (2014: 15) e identifica duas “fases/faces” do autor já antecipadas em “Os Nefelibatas”. Uma primeira, “das claras e azuis vagas, a esplanada das praias ardendo amarelas, às manchas de sol” e a segunda “torcionada e alucinada da sua Nevrose”, marcada por uma “paleta macabra de todos os Sabbats da Cor” (*ibidem*: 20-21).

Mas muito mais interessante do que uma repetida divisão entre o solar/impressionista/descritivo, é a referência a uma pulsão: “Contrariamente à outra face da sua ficção, [...] esta projecção nocturna alterna, portanto, com os movimentos de embriaguez cromática e solar, como se a *pulsão vitalista* atenuasse, arredasse ou fizesse por vezes esquecer a mácula da dor, da predação social ou da morte” (*ibidem*: 23, *itálicos nossos*). Esta perspetiva ganha novas matizes quando se trata da “representação da paisagem erotizada” (*ibidem*), apontando aí alguns exemplos. Essa erotização surge também n’*As Ilhas Desconhecidas* e podemos ilustrar com um excerto referente à passagem pelas Flores: “Então, um momento iluminado, o panorama respira, arfa devagarinho como um seio, ainda orvalhado do banho e aquecido pelo Verão, ruborizado e sorrindo por ter de despir a camisa diante da gente” (Brandão 1926b: 72).

Perante este tipo de discurso e a referência de Viçoso a uma “pulsão vitalista”, parece-nos útil pensar em Sigmund Freud. Esta conexão tem uma das origens em 1920, aquando da publicação de *Além do Princípio de Prazer* e na teorização acerca das pulsões aí presente. Mas é já depois, em *O Mal-Estar na Civilização*, que Freud identifica a origem da ideia que instigou o psicanalista. E voltamos de novo a um autor que nos tem vindo a acompanhar, Friedrich Schiller: “I took as my starting-point a saying of the poet-philosopher, Schiller, that «hunger and love are what moves the world»” (Freud 1930: 54).

Assim, no estudo do carácter psicológico, Freud identifica as pulsões (*Trieb*)³ com a vibração essencial do interior. E, nesse campo, duas pulsões diferenciam-se e são caracterizadas como “a sharp antithesis between the *ego-instincts* and the sexual instincts, the former impelling towards death and the latter towards the preservation of life” (Freud 1920: 654). Nesta separação, Freud associará a pulsão sexual e vitalista a *Eros*, deus grego do amor, enquanto a pulsão contrária, aquela que tem o objetivo de “guide life towards death” (*ibidem*: 655), será mais tarde, por vários autores,

³ Na tradução inglesa utilizada, *instinct*.

comummente identificada com *Thanatos*, “le génie masculin qui personnifie la Mort” (Grimal 1951: 447).

Enquanto a pulsão de morte procura incessantemente o fim, a pulsão contrária tenta perpetuar a vida, num movimento que Freud assinala como jornada, digressão, viagem:

There is, as it were, an oscillating rhythm in the life of organisms; the one group of instincts presses forward to reach the final goal of life as quickly as possible, the other flies back at a certain point on the way only to traverse the same stretch once more from a given spot and thus to prolong the duration of the journey (Freud 1930: 653).

Ora, parece-nos evidente que *As Ilhas Desconhecidas* e *Os Pescadores* são obras nas quais é absolutamente necessário o movimento, impulso indispensável no viajante. E tanto uma como outra, pela origem e tom geral, podem ser facilmente enquadradas no género de literatura de viagem. As constantes e repetidas partidas e chegadas não são mais do que uma forma de preservação da vida, tal como Freud entendia a pulsão ligada a *Eros*. Como poucas vezes até aqui, e ainda assim de modo apenas tendencial, faz para nós sentido falar de obras com diferentes *pulsões*.

De facto, e por outro lado, a pulsão ligada à morte é fortíssima, por exemplo e mais claramente, em *Húmus*. Ao contrário das paisagens nas obras frequentemente apelidadas de “solares”, a vila de *Húmus* é estática e espectral. Em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* a constante é o movimento, a sucessão de partidas e de chegadas, num deambular que, como já mencionámos, é a preservação da vida. Tal como Vitorino Nemésio escreve, Raul Brandão é, nesse ponto, um “escritor itinerante” (Nemésio 1971: 56). Já em *Húmus*, o movimento é contrário. Ou, melhor, não há sequer movimento. A vila é sempre a mesma e sem nome. É um espaço estagnado e monótono, sem cor e sem tons. O que existe ou está morto ou em aproximação à morte, e “só uma figueira brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida” (Brandão, 1926a: 57).

Antes de avançarmos, teremos de voltar a apontar para o facto de, para João Pedro de Andrade, o apolíneo ser uma fase da obra brandoniana. Se “fase” quer dizer um determinado período de tempo dedicado quase em exclusivo a um modo de fazer, é impossível não notar como entre *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) é publicado o segundo volume de *Memórias* (1925) e ainda uma nova e

derradeira edição de *Húmus*, publicada também no ano de 1926. Sabemos igualmente, até a partir de estudos em parte dedicados a tal análise – com particular destaque para o de Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita* –, que essa nova edição de *Húmus* esteve a ser trabalhada durante os anos anteriores e que o resultado é um livro muito modificado e, logo, alvo de uma intensa atenção. Tal refundição leva, aliás, a que Reynaud defenda que cada nova edição constitui, na verdade, uma nova versão de *Húmus* e “as suas três versões [sugerem] a possibilidade inerente de uma contínua metamorfose da obra”, resultando de “campanhas de *revisão*, onde se faz sentir o *feedback* da sua recepção” (Reynaud 2000: 92). *Húmus*, à semelhança de outros livros, é portanto um trabalho que nunca fica verdadeiramente fechado. Como relata a mulher de Raul Brandão, Maria Angelina, na nota introdutória a *O Pobre de Pedir*: “Quando lhe falavam em alguns dos seus livros em preparação e lhe perguntavam se estava pronto, respondia: / – Está pronto e nunca está pronto” (Brandão 1931: 105).

Por outro lado, vimos também que Guilherme de Castilho chega a falar em *face* da obra. Portanto, para já, encontramos *fase* e *face*. Mas em dois estudos de menor fôlego e menor interesse, mas ainda assim indicativos de uma forma de olhar para a obra, Fernando de Araújo Lima distingue “duas fisionomias distintas [...] e quase antagónicas” (1967: 130) e Maria da Conceição Ribeiro traça uma linha que corta a direito entre o “[h]emisfério diurno [...] [e a] metade nocturna e sombria” (1990: 31). Estaríamos assim perante uma questão de “fisionomia”: de aparência, de duas caras, de medalha e seu reverso. Entre uma perspetiva que aponta para o tempo como traço fundamental e outra que aponta para lados estanques, parece-nos que ficamos sempre aquém e demasiado constrangidos. Cremos aliás que falar em fase será simplesmente errado. Quanto a face, é para nós mais compreensível, dependendo sempre de sob quantos ângulos pode essa face ser vista.

Resumindo, a nossa visão acerca das categorias nas obras de Raul Brandão aproxima-se muito mais das que as entendem como uma matéria fluída, preferindo nós apontar mesmo para tendências. As reflexões que pretendem fixar definitivamente o assunto são muito mais úteis para o conforto do que para o confronto.

Dos autores que tentam mostrar o potencial falacioso dessas rígidas dicotomias, Óscar Lopes é um dos que aponta para a coabitação de traços típicos da escrita brandoniana: “E, no entanto, convém advertir que Raul Brandão nunca sacrifica a uma visão unilateral o complexo das situações que fazem avultar o lado mau das coisas

humanas” (1999: 220). Daí que “descontando tudo quanto encerram de minúcia meramente descritiva ou enumerativa, de reportagem analítica e baseada em observações e inquéritos metódicos, comunicam bem o milagre de ver (e ouvir, e cheirar, acrescentemos)” (*ibidem*: 196). Em todo o caso, não deixa de associar estas obras – *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* – a um “grande tema”, a que dá o curioso e original título de “espanto pitoresco” (198).

É necessário fazer justiça também a Guilherme de Castilho, estudioso que observa como n’*As Ilhas Desconhecidas* se “encerra[m] implicações de raiz dramática, ocasionais intromissões do «fantasma»” (1979: 453) e que “a entrega à fruição da natureza é, em muitos passos, perturbada pela intromissão dos seus demónios interiores, lembrando [...] que a inquietação e a angústia não deixam de continuar existindo subjacentes ao mundo que tem diante dos olhos” (*ibidem*: 455). O mesmo serve para António M. B. Machado Pires, quando observa como a “sensibilidade aos desgraçados mantém-se viva em toda a obra, mesmo na luminosa face das obras que, como *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, procuram luz e cor” (Pires, 1988: 14).⁴

Posto isto, a nós interessa-nos agora não ir muito longe e ler apenas Brandão. Na correspondência com Teixeira de Pascoaes, encontramos uma carta de maio de 1924 onde se lê: “Em literatura estou agora no género fácil que não me incomoda e tem sucesso” (Brandão e Pascoaes 1994: 120).⁵ Este excerto oferece-nos dois caminhos: um complica, outro esclarece. Ao atentarmos na data da carta e na bibliografia ativa (tarefa que já fizemos brevemente), percebemos no imediato que Brandão dificilmente estará a referir-se à jornada açoriana. Se, para além d’*Os Pescadores* (1923), a outra obra “fácil”, no entender da grande maioria dos leitores de Brandão, for *As Ilhas Desconhecidas*, livro que só nasceu das *notas e paisagens* da viagem aos Açores no

⁴ Pedro Eiras, num curto artigo a propósito de *Os Pescadores*, também entende assim a questão: “A dicotomia peca por simplismo, e gostaria de mostrar aqui até que ponto uma obra como *Os Pescadores* (1923) não constitui um desvio em relação àquela primeira faceta, mas sim uma outra versão da mesma visão do mundo como palco de um sofrimento violento, baseada, de resto, nos mesmo processos de observação metafísica do homem que se encontram em todos os livros de Raul Brandão” (2000: 469). No mesmo sentido, Vergílio Ferreira, em crítica à leitura de António Sérgio – que procurava mais as pessoas e encontrava panoramas –, ainda que visse n’*Os Pescadores* um “livro maravilhoso de luz e de ternura [...] onde o próprio termo grotesco é, coerentemente, muito raro” (1967: 177-178), não ignora que “as gentes lá estão, nítidas, gravadas de tragédia e de ternura” (*ibidem*: 183).

⁵ Esta correspondência foi publicada pela primeira vez em 1994. Compreendemos portanto a impossibilidade de tantos estudiosos fazerem esta leitura em devido tempo.

verão desse ano de 1924, ficamos quase obrigados a concluir que o próprio escritor inclui nesse conjunto – para além do livro resultante das impressões da costa portuguesa – as suas *Memórias*, cujo segundo volume saiu no ano seguinte. É necessário também notar como por essa altura já tinha sido publicado *El Rei Junot* (1912), assim como *A Conspiração de 1817* (1914). Acreditamos que também estas estivessem dentro do âmbito a que Brandão se referia.

No entanto, um caso muito particular é a obra dramática, editada pela primeira vez em 1923, num volume intitulado *Teatro* e que incluía as peças *O Gebo e a Sombra*, *O Doido e a Morte* e *O Rei Imaginário*. Recorrendo ainda à correspondência, torna-se muito difícil entender com clareza de que lado o autor colocaria essas peças. Se escreve que o trabalho dramaturgico “não [...] pesa” (Brandão e Pascoaes 1994: 102), ou que, a propósito dos quadros de *Jesus Cristo em Lisboa*, “em poucos dias faço-lhe uma obra-prima!” (*ibidem*: 214), muito dificilmente se pensa no seu teatro como um trabalho de páginas carregadas de luz. Até porque, atendendo àquilo que era a sua concepção do género teatral, e que foi ficando explícita em artigos que escreveu em jornais e revistas, essa estava comprometida com o exacerbamento: “Cada espectador diante do que se passa no palco deve perder a personalidade, absorvido e arrastado. Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar – e mais nada” (Brandão 2013: 370). Como o que realmente nos interessa aqui é o produto final, somos impelidos a colocar a obra dramática longe do belo, do fácil e do luminoso.

Por outro lado, é literal que, para o autor de *Húmus*, as diferenças não seriam senão de *género*. E, no caso da já citada carta a Teixeira de Pascoaes, refere-se um “género fácil”, ao contrário do resto da obra: difícil, presume-se. Ou, como dirá em carta a Albino Forjaz de Sampaio, “obra a sério” (Brandão 1930: 5). Ora, Raul Brandão, em certa medida leitor da sua própria obra, parece colocar a questão nestes termos: como *género fácil* teríamos *Os Pescadores*, as *Memórias* e as obras de cariz histórico (às quais se juntaria *As Ilhas Desconhecidas*); como *obra a sério* estaria o restante.⁶ Nada que nos vincule, no entanto.

⁶ Sem querer deixar pontas soltas, temos de chamar a atenção para obras presentes na bibliografia ativa e que não comparecem até aqui. Em primeiro lugar, temos *Impressões e Paisagens*, caso muito particular. Esta obra, publicada em 1890, é, logo na primeira edição, colocada à margem. Numa nota final, Raul Brandão escreve: “Coligindo estes contos durante a elaboração longa dum romance – *Os descalços* – eu não os refundi nem emendei. Seja-me permitido, portanto, dizer singelamente que eles não representam a minha maneira actual de sentir nem de escrever” (1890: 205). Obra acabada de nascer e logo acusada

Se insistimos nesta ideia, pensamos numa perspectiva de enriquecer e sustentar aquela que será uma das nossas ideias base. A nossa posição não deve ser confundida com uma defesa da absoluta diferença entre cada um dos livros de Raul Brandão. Existem semelhanças óbvias entre conjuntos de obras; mas sentimos também, por exemplo, como na frequentemente denominada “obra apolínea” o pessimismo está sempre latente, pronto a *vir à supuração*. Não explode ainda numa “escrita ofegante, sacudida, atropelada” (Ferreira 1967: 222), mas revela-se em excertos que são densos vapores e violentos geiseres, forma de libertar uma determinada tensão e *pulsão*. Poderíamos até recorrer a uma observação feita por Raul Brandão em *As Ilhas Desconhecidas* sobre a região das furnas e com ela caracterizar a sua própria obra: “Sobre [sic] a crosta que calcamos, e que terá alguns metros de espessura, o inferno, naturalmente, continua: basta escavar na terra com a ponta da bengala para abrir uma chaminé” (1926b: 212).

1.3 – A tendência *retiniana* e a tendência *labiríntica*

O que existirá, isso sim, é uma diferença para nós mais decisiva: entre mundividência e domínio preferencial de sentidos. Perante uma intenção, explícita de Raul Brandão, de “fixar paisagens e luz” (Brandão *apud* Castilho 1979: 429), o que aí fundamentalmente está implicado é a participação mais forte de um sentido: a visão. Se acreditamos ser essa a distinção mais importante a ser feita – observável até pela constante referência que é a pintura – não se excluem, em nosso entender, outros

pelo próprio autor de anacronismo, assumindo um afastamento em relação aos autores aos quais Brandão dedica cada um dos contos, autores que se inscrevem num “Realismo-Naturalismo epigonal” (Reynaud 2001: 330). De facto, é uma obra composta quase apenas por contos relativamente desinteressantes, com exceção de alguns que parecem muito subtilmente tubos de ensaio para a obra que se seguiria. Pensamos em “O homem do cancro” ou “A Maria trolha”. De qualquer forma, aceitamos com facilidade a especificidade do texto e a sua posição marginal. Em segundo lugar, uma referência às obras escritas em colaboração: *Jesus Cristo em Lisboa*, com Teixeira de Pascoaes; *A Noite de Natal*, com Júlio Brandão; e *Portugal Pequeno*, livro final e em colaboração com a sua mulher, Maria Angelina. A não exclusividade autoral fará como que a referência a esses textos seja só feita em traços gerais.

sentidos. Caso do auditivo, como vamos verificar. Partimos, então, com a crença que as implicações sonoras serão profundamente diferentes conforme as obras.

Nunca será de mais repetir que predomínio não deve aqui ser lido como exclusividade. No entanto, o que para nós, em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, se revela mais decisivo é o olhar, o que está fora. De resto, já Hernani Cidade, um dos críticos que primeiro contacta com a obra à medida que vai sendo publicada, ao escrever n’*A Águia* sobre *Os Pescadores*, destaca a “impressionabilidade da sua retina”: através dela se evidencia a “paisagem [...] surpreendida em sua pureza, sem deformações de verbalismo, sem mistura de reminiscências retóricas” (Cidade 1924: 69). No mesmo sentido, para António M. B. Machado Pires domina “a percepção visual do momento” (Pires 1988: 16) e chega a referir-se a uma “obra de «visual»” (*ibidem*: 18). Já Nemésio fala de livros nos quais sobressai o “mundo exterior passageiro” (Nemésio 1972: 64).

Porém, interessa-nos ainda mais a posição de Manuel Mendes – encarregado de ser companheiro e ajudante na frustrada viagem de Brandão a África –, num artigo intitulado “Raul Brandão, pintor das horas perdidas”, publicado no final de 1963 em *Colóquio: Revista de Artes e Ideias*. Aí, coloca de um lado a obra ficcional, com “personagens que arrastam uma existência obscura, quase larvar, a agitar-se numa escuridão densa, sofrida na cegueira, como a dos ínfimos vermes da terra” (1963: 31) e, de outro, “dois livros luminosos – *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*”, nos quais “se revela, na força magnífica da sua visão de colorista, o pintor que nele vivia recalcado” (*ibidem*: 32).

Nada de surpreendente é dito quando o escritor pensa em luz e pintura para referir os livros de viagens. O que nos atrai em particular é uma primeira de muitas referências à *cegueira* para caracterizar uma outra parte da obra. Várias formulações, nomeadamente em *Húmus*, se não apontarem para a total cegueira, apontarão no mínimo para uma visão turva, condição que nos fará lembrar a *embriaguez* dionisiaca.

Nessa dicotomia já explorada – entre apolíneo e dionisiaco – também está presente uma forma de entender a música. Nietzsche observava então que, para os gregos, “a *música* dionisiaca, particularmente, excitava-os com um arrepio de terror” (Nietzsche 1872: 48), arte que encontra no ditirambo a forma pela qual “o homem é arrebatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas; experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos” (*ibidem*: 49). De modo inverso,

“[a] música de Apolo era uma arquitetura dórica de sons, mas só de sons já previamente determinados” (*ibidem*).

Na introdução a uma obra que nos será muitíssimo útil, *The Soundscape – The tuning of the world*, R. Murray Schaefer entende a divisão entre música apolínea e dionisiaca nos seguintes termos:

In the Apollonian view, music is exact, serene, mathematical, associated with transcendental visions of Utopia and the Harmony of the Spheres. [...] In the Dionysian view music is irrational and subjective. It employs expressive devices [...]. Above all, it is the musical expression of the romantic artist, prevailing throughout the nineteenth century and on into the expressionism of the twentieth century (Schafer 1977: 6).

O que parece transversal no dionisiaco é o predomínio do subjetivo sobre a material e um movimento de libertação; relembrem-se os mitos de Dionísio e de Apolo:

In the first of these myths music arises as subjective emotion; in the second it arises with the discovery of sonic properties in the materials of the universe. [...] In the Dionysian myth, music is conceived as internal sound breaking forth from the human breast; in the Apollonian it is external sound, God-sent to remind us of the harmony of the universe (*ibidem*).

O final deste curto excerto faz-nos invocar o movimento de sístole e de diástole, presente, por exemplo, na *Teoria das Cores*, de Goethe: “Desunir lo unido y unir lo desunido es la vida de la Naturaleza; tal es la perenne sistole-diástole, la eternal sincrisis y diácrisis, la inspiración y espiración de Universo en que vivimos, nos desenvolvemos y somos” (Goethe 1810: 199). Esta alternância entre contração (sístole) e relaxamento (diástole) será também convocada por C. G. Jung num breve texto sobre o apolíneo e o dionisiaco: “From Nietzsche’s description [of the Dionysian] it is immediately apparent that an unfolding is meant, a streaming outwards and upwards, a diastole, as Goethe called it” (Jung 1921: 143). Ora, a propósito da vocação expressionista de Raul Brandão, Maria João Reynaud observa também o mesmo princípio “[na] hipertrofia do «eu» [que] determina a diástole da função *expressiva* ou emotiva” (1999: 117).

Juntando todas as pontas que foram ficando soltas, o nosso trabalho passará por tentar perceber como o som em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* é mais próximo da sístole, do apolíneo, da abertura dos sentidos à vida e à natureza. Mas para

tornar evidente este percurso, teremos de voltar uma vez mais à ideia de paisagem e de paisagem na pintura.

Em *A História da Arte*, de E. H. Gombrich, o autor austríaco defende que, enquanto na arte oriental a paisagem era apenas moldura, a pintura de paisagens “talvez tenha sido [...] a maior inovação do período helenístico” (1972: 77), ainda que não estivesse conforme noções realistas por falta de leis da perspectiva. Um segundo momento que para nós merece destaque relaciona-se com a pintura flamenga e em particular com Jan Van Eyck por inaugurar um “novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia” (179), colocando-se assim o pintor no papel de “perfeita testemunha ocular” (180).

Já três séculos mais tarde, é através do romantismo e sobretudo de dois pintores – J. M. W. Turner e John Constable – que nasce uma renovada dignidade para a pintura de paisagem. Em todo o caso, Turner e Constable não são comparáveis quer técnica quer esteticamente. Se o segundo “[q]ueria tão-somente a verdade” (*ibidem*: 393), o primeiro tornava-se “poeta na pintura e [buscava] efeitos comoventes e dramáticos” (*ibidem*), e viria a ser influência importantíssima para um movimento artístico essencial para nós: o impressionismo.

Gombrich recorda com pertinência a crítica a uma das primeiras exposições dos impressionistas. Nela, os pintores são vistos como artistas que “[t]omam um pedaço de tela, cor e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa” (*ibidem*: 411). É curioso verificar como já aqui surge a ideia de mancha e de acaso. Formas, como já vimos, valorizadas por Raul Brandão na arte pictórica. E, na verdade, a grande marca distintiva do impressionismo passa pela destruição da linha.

É nesta encruzilhada impressionista que chegamos a um ponto fulcral já no início do século XX, através de Marcel Duchamp. No pensamento do artista francês, interessar-nos-á em particular a sua noção de “arte retiniana”. No seu centro está precisamente a crítica aos pintores impressionistas e às correntes que se seguiram: “Since the advent of impressionism [...] visual productions stop at the retina. Impressionism, fauvism, cubism, abstraction, it’s always a matter of retinal painting. Their physical preoccupations: the reactions of colors, etc., put the reactions of the gray matter in the background” (Duchamp *apud* Krauss 1993: 123). A tónica é portanto

colocada contra a arte que apela ao visual e revela-se intelectualmente pouco ou nada estimulante.

Este choque está em boa parte ligado à noção muito valorizada pelo impressionismo de *contraste simultâneo*. É o químico francês Michel-Eugène Chevreul que define a *lei do contraste simultâneo*, “designed to show how an artist’s perception of colour may be disorted, and how these disortions could be circumvented” (Kemp 1989: 307). No essencial, o que essa lei nos diz é que duas cores juntas e vistas ao mesmo tempo alteram mutuamente a percepção das suas características. Ora, para Duchamp, um fenómeno como esse é puramente ótico e insatisfatório: para na retina. Tal tendência impressionista é confirmada por Kenneth Clark, reputado historiador de arte, quando afirma que, na pintura de Monet, “the sensation of light was the only true subject” (1949: 104). Assim, em grande medida, a proposta de Duchamp para uma arte antirretiniana será o *ready-made*. O objeto não tem um grande valor visual e estético, mas ganha poder em determinado contexto, ativando o pensamento.

Voltando mais claramente a Raul Brandão – e depois de tudo o que ficou para trás –, “fixar paisagens e luz” (Brandão *apud* Castilho 1979: 429) é até uma belíssima forma de falar de pintura impressionista. E *luz* é seguramente uma das palavras mais repetidas em *As Ilhas Desconhecidas*. Basta abrir o livro e logo nas primeiras páginas verificamos o fascínio que esse fenómeno produz em Brandão. É assim que numa espécie de *parágrafo-tela* começa por convocar a luz e transforma-o numa extraordinária paleta de cores:

...Pouco e pouco a luz insinua-se. Mais tons esbranquiçados e cinzentos, sombras pálidas com reflexos molhados. No céu há um fundo de oiro ténue misturado ao branco, pasmado e triste, e que mal se distingue. As coisas acentuam-se um pouco – mas a esta luz delicada a mudança faz-se também duma maneira delicada. Todo o movimento é nas pontas dos pés. O branco-gris transe de roxo, deixando as sombras desmaiadas; o branco-branco amarelece e logo se queda arrependido, o azul distingue um pouco sobre o ar, e lá para os fundos os verdes diluídos estremecem duvidosos da cor que hão-de tomar – azul ou roxo... É um momento único em que no branco uniforme se geram novas tintas quase imateriais e o céu se defende e concentra todo em branco, com uma série de cinzentos em que o oiro tenta penetrar (1926b: 22).

E conclui com o ressurgimento de tantos elementos que nas últimas páginas se foram acumulando:

Então a *paisagem* e até a vida parecem *fluídas* e *abstractas*: o panorama largo, a cinzento e branco com *manchas* leves derretidas, flutua no mar infinito e cinzento, emborralhado e cinzento... (*ibidem*, itálicos nossos).

Apesar do forte impacto deste exemplo, em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* não deixam de irromper momentos de debate interior e de profundíssima consciência. É assim n'Os *Pescadores*, em cenas noturnas, de confronto com a ferocidade dos elementos da natureza ou de visita a lugares escondidos e de escassa luz. Pensamos, neste último caso, na ida às cavernas das Berlengas, submundo estagnado que provoca temor: “É a viscosidade, a vida obscura, inconsciente e verde, que, com a força e a tenacidade da inércia, acabam por nos afogar num poço sempre mais fundo, cada vez mais fundo, cada vez mais escorregadio e mais fundo...” (Brandão 1923a: 210).

E é assim também na visita ao Corvo – em *As Ilhas Desconhecidas* – e no paralelo evidente entre essa experiência e algumas características da vila de *Húmus*:⁷ “tenho de me fixar outra vez nestes homens que suportam uma vida dura e monótona, fazendo todos os dias os mesmos gestos e repetindo sempre a mesma meia dúzia de palavras até à morte. Ouço rondar o Tempo... Aqui só há uma coisa a fazer: não é olhar para fora, é olhar para as almas” (Brandão 1926b: 44). Vemos aqui condensados alguns dos grandes temas brandonianos: o hábito, a morte, o tempo. Mas mais importante neste momento é a questão da visualidade e, neste passo, marca-se com clareza a diferença entre o olhar para fora e o olhar para dentro. O olhar para o exterior é declaradamente um fenómeno que se processa ao nível ocular, enquanto a observação interior já só pode ser metafórica. Olhar para as almas é olhar para um mundo, no limite, *espectral*. “Olhar para dentro” – seja de si, seja dos outros – implicará, estamos em crer, a participação mais forte de outros sentidos.

Em todo o caso, aceitamos que as obras sobre as quais nos temos vindo a debruçar estão próximas de um ímpeto impressionista. E não parece que Brandão se opusesse com violência a esta posição. Afinal, é o próprio que assume a preferência pela descrição das paisagens e da luz. E, a propósito disso, Vergílio Ferreira nota como “[o] sentido do prazer é nele só a vista” (1967: 178). É necessário fazer a ressalva que, em literatura, não estamos no campo do puramente ótico. Aí, teríamos de abordar, por

⁷ Neste sentido, até o nome “corvo”, ave e símbolo de morte – *thanatos* – se torna sugestivo.

exemplo, a literatura experimental e noções como iconicidade.⁸ Porém, e concluindo, estes serão livros que apontam com maior frequência para propriedades visuais e, assim, *tendencialmente retinianos*.

Quanto ao que se opõe a *retiniano*, e levantando um pouco o véu, preferimos apontar para livros *tendencialmente labirínticos*. Labiríntico está aqui em grande medida por *labirinto* como estrutura do ouvido interno e em oposição à visualidade. E está também por estrutura que contém a *cóclea*. Interessa-nos falar na *cóclea* pela sua forma e origem etimológica: *caracol*. Possibilidade de entrar, de hibernar, de viver dentro. Para além disto, o labiríntico – por apontar para a limitação da visão – leva-nos a pensar como a perspectiva de dentro não dá a solução. Só uma visão aérea, de fora, que permitisse ver a *ordem* das coisas, a sua *arquitetura*, daria uma saída sem erro, sem errância. E isso é tudo o que uma leitura de *Húmus* – caso mais emblemático – não é. Mas a este assunto voltaremos mais tarde.

Por agora, devemos afirmar que todas as considerações sobre história da arte, filosofia ou abordagem crítica foram desvio e caminho essencial para chegar aos temas nucleares da nossa tese. Perante livros preferencialmente visuais, como é aí tratado o som? Qual a sua importância para a compreensão das obras? Que mecanismos verbais são utilizados? Para responder a estas e outras perguntas teremos de resgatar um conceito que começa por ser usado em 1977 por R. Murray Schafer: *soundscape*. Portanto – e passaremos a utilizar esta expressão – *paisagem sonora*.

⁸ Segundo James Heffernan, *iconicidade* pode definir-se como “a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify” (1991: 300).

2 - Impressões e paisagens sonoras

2.1 – Testemunhos e testemunhas auditivas

Aqui só a luz velada, que cheira a água e a brávia, e quase não distingo da flauta mágica que ouço lá para o fundo, desta música das aves que não cessa – rechio, bio – rechio, bio – e que nunca ouvi assim. Chego a confundi-la com a voz da paisagem húmida e verde, da paisagem casta e melancólica, a que só o canto dá vida e cor. As aves ligam e tecem fio a fio a humidade, a névoa constante, o recolhimento, a solidão e o sonho meio adormecido. São a voz da floresta encantada, da floresta submersa e perdida num recanto da ilha (Brandão 1926b: 98-99).

Estamos no relato da passagem de Raul Brandão pela ilha açoriana das Flores e pouco sentido faz pensar apenas em paisagem. Ficar por aí seria profundamente insatisfatório e incompleto. É preciso dar um outro passo e pensar em *paisagem sonora*. Para isso contribuem indícios auditivos claros: a flauta, a música, a onomatopeia (“rechio, bio”). Ou seja, a “voz da paisagem”, em excelente resumo. Já não é só a face paisagística, a projeção de um testemunho ocular.

No final do subcapítulo anterior apenas aludimos à ideia de *paisagem sonora* – *soundscape*. Até por se tratar de um conceito pouco conhecido e estudado – também nos estudos literários em Portugal – impõe-se agora uma explicação relativamente aprofundada e que será complementada ao ritmo do nosso estudo.⁹

Para contextualizar a sua origem é necessário recuar algumas décadas. É em Vancouver que R. Murray Schafer constitui o *World Soundscape Project*, dedicado aos ambientes sonoros e, na linha dos movimentos ecologistas dos anos 60, cria um campo de estudo que ficou conhecido como ecologia acústica. O resultado mais visível desse projeto e de outras iniciativas que decorreram nos primeiros anos da década de 70 é o

⁹ Mesmo fora dos estudos realizados em Portugal, o diálogo entre *soundscape* e literatura é muito reduzido. Dos poucos trabalhos existentes nesta área, destacamos: Brigitte Cazelles, *Soundscape in Early French Literature* (2005); John Picker, *Victorian Soundscapes* (2003); e chamamos ainda a atenção para o colóquio “Modern Soundscapes”, organizado pela Associação Australiana de Literatura em 2013.

livro intitulado *The Tuning of the World* (1977) e mais tarde reeditado como *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World* (1994). É nestes volumes que Schafer mais longamente teoriza alguns conceitos derivados da ideia fundamental de *paisagem sonora*.¹⁰

A mais fulcral divisão talvez seja aquela que estabelece três diferentes tipos de sons identificáveis no ambiente sonoro: *Keynote – nota fundamental*; *Signal – sinal*; e *Soundmark – marco sonoro*.¹¹ O primeiro – que tem o seu nome derivado da teoria musical – indica aqueles sons constantes, que passam um pouco despercebidos. São a linha que se mantém continua e a partir da qual o conjunto se desenvolve:

The keynote sounds of a landscape are those created by its geography and climate [...]. Many of these sounds may possess archetypal significance; that is, they may have imprinted themselves so deeply on the people hearing them that life without them would be sensed as a distinct impoverishment (Schafer 1977: 10).

Os exemplos mais comuns de *nota fundamental* são retirados da natureza: água, vento, fauna, entre outros.

Por outro lado, os *sinais* são precisamente aqueles impulsos que pressupõem um alerta, saltam do ruído de fundo e, para isso, muitas vezes são curtos e fortes: “Signals are foreground sounds and they are listened to consciously. [...] [S]ome of those signals [...] *must* be listened to because they constitute acoustic warning devices: bells, whistles, horns and sirens” (*ibidem*). Finalmente, e uma das mais interessantes ideias, é a de *marco sonoro*. Derivando a sua designação de *landmark* – ponto de interesse paisagístico –, esses sons são próprios de um determinado local. Tal como é possível localizar num mapa os pontos de interesse, é possível assinalar os sons de interesse e que, por isso, devem ser preservados: “The term soundmark [...] refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community” (*ibidem*).¹²

¹⁰ Cf. Anexo áudio 1.

¹¹ Tradução nossa.

¹² Sobre a preservação desses sons no nosso país devemos referir, a título de exemplo, o *Porto Sonoro*, projeto que recolhe o património sonoro do centro histórico do Porto (disponível em www.portosonoro.pt) e que está ligado a *Phonambient*, iniciativa que “[p]retende registar e preservar numa base de dados digital [...] os sons que caracterizem uma determinada cidade ou região, incluindo

Perante uma tentativa de conhecer os sons do passado, coloca-se uma limitação óbvia: por curioso acaso, só cem anos antes do livro de Schafer – em 1877 – se tornou possível a gravação e reprodução sonora, através do primeiro fonógrafo de Thomas Edison. Assim, como escutar e analisar a paisagem sonora de todos os séculos anteriores e dos anos que se seguiram (entendendo-se que a prioridade nesse tempo não era a de gravar o ambiente sonoro)? Esta limitação era naturalmente semelhante no nosso país, apesar da rapidez com que o fonógrafo chegou ao mercado.¹³ Essa rapidez estende-se aliás até à literatura, tal como já vimos no caso paradigmático do “Fonógrafo” de Camilo Pessanha; ou na presença de objetos reprodutores de som no meio de toda a parafernália presente na habitação de Jacinto em *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós.

Sem a capacidade de ouvir diretamente – a título de exemplo – o ruído da cidade de Londres no século XVIII, surge a necessidade de encontrar agentes que funcionem como *espectros* enviados ao passado. Nesse sentido, será aos escritores que podemos recorrer, mesmo pela riqueza e diversidade do relato. Claro que esta tarefa pode ser perigosa pela tensão entre a ficção e o real. De qualquer modo, é sobretudo para esses casos que o autor de *The Tuning of the World* encontra a categoria de *earwitness*. Em tradução nossa, *testemunha auditiva*.

Schafer parece sempre depositar excessiva confiança na questão da autenticidade e na intuição de grandes escritores: “It is a special talent of novelists like Tolstoy, Thomas Hardy and Thomas Mann to have captured the soundscapes of their own places and times, and such descriptions constitute the best guide available in the reconstructions of soundscapes past” (1977: 9). Neste ponto, a nossa leitura deve ser especialmente crítica. Parece-nos que a predisposição para assimilar como verdadeiros elementos que provêm da leitura deve ter em conta, pelo menos, o autor, a época ou o género.

Estamos em crer que é realmente difícil equilibrar esta balança e que é necessário ser especialmente cuidadoso na simples aceitação de tudo aquilo que possa remeter para a *paisagem sonora* numa obra de ficção. Por isso, no conjunto da obra de

paisagens sonoras, sons localizados, excertos musicais, fonética e fonologia” (<http://sonoscopia.pt/projects/phonambient>). Sobre o *Porto Sonoro* cf. Costa e Magalhães 2013.

¹³ Sobre o panorama da gravação e reprodução musical no nosso país cf. Losa 2014.

Raul Brandão, temos em conta a especificidade de livros como *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Se aceitarmos a literatura de viagem como

a sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speaker's encounter with distant or unfamiliar data, and which the narrative – unlike that in a novel or a romance – claims literal validity by constant reference to actuality (Fussell *apud* Thompson 2011: 14),

aqueles livros de Brandão cabem nesta definição muito simplificada. Nesse sentido, vemo-nos apoiados na nota introdutória a *As Ilhas Desconhecidas*: “Este livro é feito com notas de viagem, quase sem retoques. Apenas ampliei um ou outro quadro, procurando sempre não tirar a frescura às primeiras impressões” (1926b: 7).

Não deixa de ser necessário referir ainda que qualquer relato é sempre claramente subjetivo. Não é possível controlar aquilo que é ouvido e como é ouvido. Mas esse é o risco de qualquer testemunho. De qualquer modo, o mesmo seria verdade para uma qualquer impressão visual.

Nessa perspetiva, pode ser útil o confronto com outras obras e diferentes épocas. Começemos com os apontamentos acerca da costa portuguesa feitos cerca de cinquenta anos antes de *Os Pescadores* por Ramalho Ortigão em *As Praias de Portugal – Guia do banhista e do viajante* (1876). Verificamos como o dia na Foz do Douro era marcado por traços sonoros, numa mistura que será recorrente entre o *sinhal* e o *marco sonoro*, hoje sons perdidos ou submersos no bulício: “Às Avé-Marias, quando se escondiam as moscas e o sol, persignávamo-nos, rezávamos o Angelus ao toque do sino da igreja” (1876: 32); mais tarde chega o sinal que chama para a ceia, “[à]s oito horas e meia, quando os tambores e as cornetas do castelo tocavam a recolher” (*ibidem*); e, na madrugada, subiam de tom os barulhos da noite:

No grande silêncio da terra ouvia-se o mar bramir e rebentar na costa com um eco solene e triste. Uma voz ao longe chamava: *Ó sê Machado! Ó sê Machado!* Eram os pescadores que vinham acordar o patrão de uma lancha. Na capoeira, umas asas espanejavam ruidosamente. Cantava um galo. [...] [E]nquanto um mosquito [...] zumbia nas trevas, guloso e feroz (*ibidem*: 32-3).

Podemos notar que a descrição de Raul Brandão em *Os Pescadores* acerca da vida na Foz é bastante diferente. Esse primeiro capítulo – *Foz do Douro* – não é um

texto que siga o modelo adotado n'As *Ilhas Desconhecidas*. Não é nem pretende ser um relativo vivo. Pelo contrário, é até um embate com a morte e com os mortos. É um gesto típico em toda a obra, no qual o escritor *conjura* aqueles que já partiram.¹⁴ O mesmo acontece por vezes nos capítulos iniciais das *Memórias* – “Prefácio” (vol. I), “O silêncio e o lume” (vol. II) e “Balanço à vida” (vol. III).¹⁵ Daí que o ambiente sonoro que predomine nessas primeiras páginas seja ainda mais pessoal e subjetivo, no qual a “convivência é com fantasmas” (1923a: 21). Esta carga vem confirmar que mesmo os livros “apolíneos” ou *retinianos* não podem ser entendidos como blocos de uma lógica invariável.

“Ressuscito as primeiras impressões. / A Foz está viva! Tenho-a diante de mim, a Foz de outrora, a Foz que já não existe, a Foz dos mortos” (*ibidem*: 21-22). A Foz dos mortos está viva, não como imagem exterior, mas, estamos em crer, como imagem acústica. E a cegueira que já antes abordámos surge agora com mais força. Perante a falha visual, ressalta o impulso sonoro que está num espaço de indecidibilidade: entre o discurso direto, a memória e o fantástico. É o visível a desvanecer. No escuro, mesmo a tranquilidade se torna ameaçadora, não existe saída evidente. Como num espaço *labiríntico*:

Se fecho os olhos sinto logo esta mão áspera e enorme que me leva na noite húmida e cerrada. Não vejo o mar, mas envolve-me e penetra-me o hálito salgado e ouço-lhe ao longe o clamor. No primeiro plano ecoa o desabar ininterrupto, depois, lá ao fundo distingo outra voz mais rouca e para além um lamento que não cessa, donde irrompe de quando em quando um grito. De noite apaga-se o mundo e só esta voz enche o mundo... São três horas. O moço anda de porta em porta batendo com um seixo. E vai chamando na cerração: – Ó sê Manuel, cá pra baixo pró mar! – E mais afastado torna outra vez a sair do escuro o apelo prolongado, como se fosse o mar que os chamasse um a um: – Ó sê José... cá pra baixo pró mar! – O arrais leva-me pela mão até à lingueta viscosa, e salto dentro da catraia. Rumor. Vultos.
[...]

¹⁴ Com “conjuro” estamos aqui a pensar num dos significados que Jacques Derrida, em *Spectres de Marx* – texto que voltará com recorrência –, atribui para *conjunction* (no alemão, *Verschwörung*): “[T]he magical incantation destined to *evoke*, to bring forth with the voice, to *convoke* a charm or a spirit. Conjunction says in sum the appeal that causes to come forth *with the voice* and thus it makes come, by definition, what is *not there* at the present moment of the appeal” (1993: 50).

¹⁵ No prefácio da primeira edição sugere-se tal mecanismo: “Como em ti, há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. Às vezes *convoco-os*, outras são eles, com a voz tão sumida que mal a distingo, que desatam a falar” (Brandão 1919: 36; *itálicos nossos*).

Escuto o negrume cheio de rumores, de vozes, de sombras movediças, que se debruçam para nós como um che... che... mais alto, mais baixo, que não cessa. Um grito parece vir de muito longe, da vida monstruosa e profunda em que me entranho. (ibidem: 24-27, itálicos nossos).

O que se torna significativo neste excerto – parte de subcapítulo, intitulado “Ida ao mar” – é o facto de se apoiar no lado noturno para, em poucas linhas, semear uma infinidade de referências auditivas: clamores, vozes, ecos, gritos, chamamentos, rumores, onomatopeias. Aqui não está a luz e a cor que tanto fomos encontrando: perante essa ausência resta escutar.

Mesmo considerando as diferenças entre este texto e o de Ramalho Ortigão, vamos encontrando alguns pontos em comum. Desde logo, a mesma estrutura no apelo aos pescadores: “Ó sê Machado”, no do autor de *As Farpas*; e “Ó sê Manuel” ou “Ó sê José” no caso de Brandão. E ainda, no mesmo capítulo relativo à Foz em *Os Pescadores*, volta o sinal “do sino da igreja [que] tange chamando os homens perdidos na cerração” (1923a: 15) e a constância do barulho do mar – a *nota fundamental* dessa paisagem.

Depois destas impressões, cremos ser ainda produtiva a comparação com outros escritores, anteriores e posteriores a Raul Brandão. Pensamos agora em autores bem distintos, mas que têm em comum a ida aos Açores em diferentes momentos: Lord Chateaubriand, Mark Twain e Vitorino Nemésio. Os dois primeiros apenas fazem curtas visitas às ilhas, em trânsito para outros locais. Juntando os indícios já observados e o testemunho de Chateaubriand vamos percebendo como o sino domina vários ambientes até ao século XX. Da passagem do autor francês pelos Açores, a primeira referência é um *sinai* audível: “L’alarme régnait, notre vaisseau était le premier bâtiment d’un grand port qui eût osé mouiller dans la rade dangereuse où nous étalions la marée” (1822: 355).

Já o relato de Mark Twain surge em *The Innocents Abroad*, crónica da viagem feita em 1867 entre os Estados Unidos da América e a terra santa. Nessa paragem insular surgem algumas impressões relevantes. A mais significativa para nós encontramos no rumor vindo da rua: “We arrived home again finally, after a ten-mile excursion, and the irrepressible muleteers scampered at our heels through the main street, goading the donkeys, shouting the everlasting «Sekki-yah», and singing «John Brown's Body» in ruinous English” (1911: 93-4). Estas impressões sonoras têm duas componentes deveras interessantes. Por um lado, numa altura em que o fonógrafo não

estava ainda sequer inventado, perceber como nos Açores se cantava um hino abolicionista – “John Brown’s Body” – cujas primeiras referências datam de 1861 e que apenas podia ser transmitido de pessoa para pessoa, não deixa de nos parecer surpreendente, de ilustrar o importante papel atlântico das ilhas e em especial de confirmar o enorme poder de propagação da música.

A segunda leitura prende-se com a onomatopeia dos arreeiros, locadores de mulas que serviam de transporte: “Sekki-yah!”. Acontece que n’*As Ilhas Desconhecidas*, Brandão recorrentemente ilustra o grito dos rapazes dos carros de cesto do Funchal como “Iá!”. É bastante evidente como a terminação fonética é igual. Existe uma continuidade temporal e quase geográfica, bem como uma semelhança na forma de transpor um som para a página. Substituindo o *y* por *i* e caindo o *h* mudo, o essencial da sensação auditiva permanece. Leva-nos isto também a pensar como o movimento e a velocidade têm como efeito uma expressão oral específica, independente do meio utilizado: como se a técnica evoluísse, mas a linguagem permanecesse.

Já a relação de Vitorino Nemésio com os Açores – quer biográfica, quer literária – é substancialmente diferente e mais alargada. Nascido na ilha Terceira, o escritor reporta algumas das viagens até arquipélago açoriano num volume intitulado *Corsário das Ilhas*. Os contactos entre os textos e a relação de Raul Brandão e Nemésio foram já assuntos explorados por Maria João Reynaud num curto artigo – “Afinidades espirituais e estéticas: Raul Brandão e Vitorino Nemésio” (2004: 141-155) – e por António M. B. Machado Pires em *Raul Brandão e Vitorino Nemésio* (1988). Portanto, devemos ir diretamente à questão sonora.¹⁶

Importa notar como a tendência biográfica acaba por marcar essas páginas. De facto, *Corsário das Ilhas* é profundamente pessoal e livro de um autor que “anota as suas reacções de «filho pródigo», de alguém que volta depois de alguns anos e reage saudosisticamente” (Pires 1988b: 34). De forma similar à relação de Brandão com a Foz do Douro, é um relato muitíssimo subjetivo e pouco é transmitido acerca do som fundamental das ilhas. O que muitas vezes se marca em Nemésio é a diferença entre o que se escuta e o eco que está gravado na memória: a ausência de referências

¹⁶ Nestes textos, a única e muito breve referência ao som é de António M. B. Machado Pires: “Embora Raul Brandão nos pareça com evidência mais um «visual» que um auditivo, é de notar uma mais rara percepção do som, como esta que se segue: «Fica-nos na retina a cor verde e nos ouvidos a flauta afastada dos melros»” (1988b: 33).

específicas de um local – “já não se ouvem lá em cima as tacadas do croquete nas tabelas” (Nemésio 1957: 111); ou a ruidosa cacofonia dos novos meios de transporte, transformando a *paisagem sonora* numa “Babilônia ao rés-do-chão, cuja sinfonia de travões e de acelerados o rasto fulgurante e intervalado dos grandes quadrimotores intercontinentais contraponta” (*ibidem*: 202). E persiste a memória familiar: a do pai, “músico e um pouco poeta” que “sacava do grande búzio [...] e metendo e tirando a mão direita na rosca corada do calcário, tirava-lhe dois aulidos alternos e melancólicos, intencionalmente repetidos, sinal de vida isolada dado à vizinhança ao longe” (*ibidem*: 167) e também “as canções românticas, que as vozes femininas, minha mãe e as moças do seu tempo entoavam ao luar das noites ilhoas, contrapontado pelos grilos nas pedras bicudas de lava” (*ibidem*: 168).¹⁷

Estas notas fazem-nos confirmar algo compreendido por Murray Schafer quando reflete sobre os testemunhos auditivos. A mudança de contexto e a novidade fazem descobrir sons escondidos – ou demasiado evidentes – àqueles que estão envolvidos no espaço habitual: “The ear is always much more alert while traveling in unfamiliar environments, as proved by the richer travelogue literature of numerous writers whose normal content is acoustically less distinguished” (Schafer 1977: 211). Revela-se portanto o papel que a distância e a viagem podem ter no estudo da *paisagem sonora* e, em especial, dos *marcos sonoros*: “Often it will take the visitor to point out the value or originality of a soundmark to a community; for local inhabitants it may be an inconspicuous keynote” (*ibidem*: 420).

A passagem entre eras sociais e tecnológicas é mais notória e fundamental no livro de Nemésio. Isto por comparação com os relatos anteriores, e desses, com especial relevância para nós, o de Raul Brandão. Estando este num fim-de-século “com as suas agónicas perplexidades do espírito e da arte perante um mundo, porém, definitivamente conquistado para a técnica”, esse será um mundo “a que Nemésio já francamente pertence” (Pires 1988b: 11). Em grande medida, a diferença mais notória é entre o rural e o urbano. E nessa diferença está, em potência, uma mudança acústica. Mais uma vez

¹⁷ Outras indicações sonoras, de que deixamos alguns exemplos, surgem no *Corsário das Ilhas*: o grito do pastor – “o seu cavo e melancólico «eiche! eiche!», seguido do nome terno ou característico ou da rês” (1957: 206); a festa de touros na Terceira: “Dois chocalhos ao longe e uma guizalhada perto marcam este búcio fim de festa” (*ibidem*: 89); e sinos, como já não podia deixar de ser: “Já o relógio da Sé avança no terceiro quarto *post meridium*. Que finas e belas badaladas, mais puras que as do *Big-Ben*!” (*ibidem*: 113).

recorremos a Schafer para distinguir entre ambiente sonoro de alta fidelidade (*Hi-fi*) e de baixa fidelidade (*Lo-fi*). Essa desconformidade tanto pode ser temporal como espacial. Ou seja, a revolução industrial marcaria um ponto determinante na passagem para um mundo tendencialmente de menor fidelidade. Tal menor fidelidade é perceptível no mundo urbano por oposição com o rural, com este muito mais envolvido no silêncio. Citando a sistematização em *The Tuning of the World*, “[t]he hi-fi soundscape is one in which discrete sounds can be heard clearly because of the low ambient noise level. The country is generally more hi-fi than the city; night more than day; ancient times more than modern” (Schafer 1977: 43).

Se tivéssemos de colocar a obra de Raul Brandão num desses lados, teríamos de pensar quase sempre em alta fidelidade, tanto pelo tempo histórico, como pela inclinação para o espaço rural. De facto, a presença da urbe é, na sua obra, relativamente invulgar e sempre um mal, tal como já fomos deixando claro. Assim, como livros que reportam viagens de raro mergulho no contexto citadino, tanto n’*Os Pescadores* como n’*As Ilhas Desconhecidas* as impressões sonoras são muito mais determinadas pela natureza e, talvez por isso, quase sempre de um tom sereno e harmónico.

Neste contexto, uma boa forma de medir as distâncias é confrontando os dois lados. De modo a criar contraste, teremos de dar aqui um grande salto. Não tanto histórico, mas estético e de género. Pensemos como a obra de Raul Brandão – aquela que para nós é a parte mais relevante – está localizada entre 1903, data da primeira edição de *A Farsa* e 1930, ano da morte do escritor. E pensemos também na produção poética de Álvaro de Campos, o heterónimo pessoano que se identifica como “engenheiro naval e poeta futurista” (Pessoa s/d: 415), autor de uma obra que Teresa Rita Lopes baliza entre 1914 e 1935 (Lopes 2002: 13). Apesar da biografia do poeta “mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval” o colocar também numa “viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*” (Pessoa 1935: 345), estamos muito longe da literatura de viagem. “A sua viagem não ultrapassa os limites do palco em que monodialoga ou do ecrã em que tem a consciência de não ser mais que uma projecção” (Lopes: 18): “Viajo só pelos meus sentidos” (Campos 2002: 55).

Poderíamos – e seria muitíssimo interessante – analisar as ruidosas odes ou o frequente recurso às onomatopeias – “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo,

ferreando” (*ibidem*: 82) (e este contraste com Brandão seria evidente). Mas por agora não vamos para lá do poema que abre a edição mais difundida da sua poesia, organizada por Teresa Rita Lopes. Citamos alguns versos:

Sede abençoados, □ carros, comboios e trens
Respirar regular das fábricas, motores trementes a atroar
Com vossa crónica □
Sede abençoados, vós ocultais-me a mim...

Vós ocultais o silêncio real e inteiro da Hora (*ibidem*: 49).

Conscientes dos riscos ao convocar agora a poesia – riscos que fomos céleres em apontar – dificilmente podíamos pedir melhor construção poética para o desfecho do processo sonoro iniciado na Revolução Industrial e que culmina no barulho ininterrupto da máquina: “Vós ocultais o silêncio real e inteiro da Hora”. O que queremos fazer notar é que estamos aqui diante de uma literatura de baixa fidelidade. E de baixa fidelidade é grande parte da poesia e em especial a heteronímica e o projeto pessoano. Não se guiam por valores que sejam, na aparência, de autenticidade e verdade. Relevamos a aparência no sentido de assinalar que não pretendem ser *fiéis* ao exterior. Aderimos portanto ao pensamento de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro quando defendem que

em Pessoa não haveria outra realidade senão a da íntima verdade, donde não pode regressar. Do mesmo modo, essa intimidade também não seria uma perspectiva de autenticidade sobre o exterior, justamente porque dele não teria guardado traços. A verdade interior parece apenas consistir na declaração da incerteza, da incoerência e da ausência de história e memória (1995: 27).

Daí que, nas “Notas autobiográficas e de autognose”, Pessoa chegue a afirmar: “O meu sentido interior de tal modo predomina sobre os meus cinco sentidos que – estou convencido – vejo as coisas desta vida de modo diferente do dos outros homens” (Pessoa s/d: 15). Ora, se Schafer considera a cidade, o dia e a modernidade como mais *lo-fi*, nós acrescentamos a poesia por comparação, por exemplo, com a literatura de viagem.

Em todo o caso, não podemos ignorar a contribuição do Modernismo para o estudo da *paisagem sonora* e para a música do século XX. Em 1913, Luigi Russolo, pintor e mais tarde músico do movimento futurista italiano, lança um manifesto intitulado “L’arte dei rumori”: a arte do ruído. Nesse texto, Russolo prevê algo que fomos repetindo sobre a mudança de paradigma sonoro: “Life in ancient times was silent. In the nineteenth century, with the invention of machines, Noise was born. Today Noise is triumphant, and reigns supreme over the senses of men” (1913: 1329).

Este fascínio pela novidade tecnológica destoa de modo claro da ligação de Brandão à natureza e desta ao silêncio:

Through many centuries life unfolded silently, or at least quietly. The loudest of noises that interrupted this silence was neither intense, nor prolonged, nor varied. After all, if we overlook the exceptional movements of the earth’s crust, hurricanes, storms, avalanches, and waterfalls, nature is silent (*ibidem*).

De facto, os sons que o autor de *Húmus* tenta imprimir nas páginas d’*Os Pescadores* e d’*As Ilhas Desconhecidas* são quase sempre de origem natural ou presumem, pelo menos, um mundo mais próximo do silêncio, da subtileza, da contemplação. Mas quando, nesses livros, “ouvimos” os movimentos excepcionais que nomeia Russolo – em especial a tempestade –, a queda num tom pessimista é vertiginosa.

Certo é que Brandão não adere de forma alguma a essa visão da arte, apesar de alguns indícios nos dizerem que estes movimentos não eram estranhos ao escritor. Parece de todo improvável imaginar o autor portuense a compartilhar o prazer de Russolo quando este declara: “now we are satisfied with them [noises] and derive much greater pleasure from ideally combining the noises of street-cars, inter-combustion engines, automobiles, and busy crowds than from re-hearing, for example, the «Eroica» or the «Pastorale»” (*ibidem*: 1330). Preferir o ruído do elétrico a uma obra de Beethoven é o equivalente visual a estar “[e]m febre e olhando os motores como a uma natureza Tropical” (Campos 2002: 81).

Mais do que não aderir, podemos mesmo dizer que Brandão resiste à máquina de todas as maneiras e “[f]oge do turbilhão da História [...] para se refugiar no ritmo lento da Natureza [...]. Toma partido pelo campo contra a cidade, pela fidelidade à paisagem patriarcal da infância contra o tumulto do progresso” (Coelho 1976: 225). E isso é

bastante notório, a título de exemplo, no livro que narra a viagem aos Açores e Madeira. Aí fica bem explícito o desagrado pelos novos meios de locomoção: ‘

No automóvel tudo desfila como no cine: – Feteira e o seu branco campanário, as tamargueiras à beira do caminho, os campos de milho entre canaviais, e logo as casinhas de Castelo Branco... Quero, mas não posso, fixar um quadrinho que mal distingo (1926b: 113).

Apesar da reação contra a inovação, não deixa de ser surpreendente a analogia entre o automóvel e o cinema, a colagem entre o enquadramento e as imagens em movimento na janela e a transposição na página, como fotogramas: [feteira]; [tamargueiras]; [campos de milho]; [casinhas].

Mesmo que se afigure difícil, a tendência é encontrar o ritmo lento de que falava Jacinto do Prado Coelho e, nesse sentido, é natural que Brandão prefira os carros de cesto do Funchal que “[s]em a brutalidade inexpressiva da máquina nem a rapidez estúpida do automóvel [...] nos permite ver e comentar” (*ibidem*: 261). É inevitável observar como estamos ainda perante uma *retina* pouco adaptada ao novo ritmo.

Pela mesma altura, Teixeira de Pascoaes – apesar de, como se sabe, valorizado por Pessoa – também reage violentamente aos novos movimentos artísticos e percebe bem de onde vem o fascínio pelo ruído:

os poetas obedecem também ao grande renascimento simiesco. Esfarrapam, como mãos peludas e frenéticas, a *Eneida*, *A Divina Comédia* e outras múmias da velharia harmoniosa. Esfarrapam-nas em nome do Ruído triunfante! O *Telefunken* vomita a *Nona Sinfonia*, como pela boca dum touro bravo! (1935: 86).

Tal aversão irá colocar muitas vezes o poeta do Marão próximo de uma ideia de poesia como versão de uma suposta “harmonia das esferas”, opondo-se assim ao pensamento futurista: “A poesia é música romântica e não ruído futurista, a essência do Cosmos, essa Colmeia sem abelhas, apenas um Zumbido feito de zumbidos, como a Humanidade é um Homem feito de homens” (*ibidem*: 111).

Presume-se em todo o caso que a resistência de Pascoaes não irá tão longe quanto a de Brandão. Na correspondência entre os dois, o último reage de forma irónica ao novo meio de transporte de Pascoaes, numa construção que deixa entender uma certa dose de conhecimento acerca dos grupos que se iam formando e novas tendências literárias: “porque o senhor, agora com o *automóvel*, *novo deus da poesia*, não deve

parar em parte nenhuma!” (Brandão e Pascoaes 1994: 152, *itálicos nossos*). Esse mesmo conhecimento é confirmado por um depoimento feito a Augusto Casimiro e publicado na *Seara Nova* em 1967: “Da literatura moderna pouco me interessa. É arte de exterioridades, estranha, ausente do que é essencial na vida... Folheie essas revistas... Coisas difusas, de superfície, habilidades, espuma” (Brandão *apud* Casimiro 1967: 86).

Não se estranhará já que, no último volume de *Memórias*, publicado postumamente, Raul Brandão apareça profundamente desiludido com um contexto social em que “todos os homens representam, todos afivelam a máscara da mentira”¹⁸ (1933: 99) e para a qual culpa “a influência da máquina – aeroplano e auto – a do desporto e do cinema” (*ibidem*: 100).

Portanto, e num breve apanhado, de Chateaubriand a Campos, passando por Twain, Nemésio e Ortigão, parece-nos ficar evidente a pertinência da *paisagem sonora* como campo estimulantemente inexplorado e fértil para os estudos literários. Apontar afinidades e pontos de rutura entre autores, géneros, correntes ou linguagens a partir da questão sonora abre novas perspetivas que todavia necessitam ainda de uma longa e aprofundada abordagem teórica, para a qual esperamos estar a contribuir.

Observámos então a importância do sino no relato de Ramalho Ortigão como sinal sonoro dominante e de tudo o que isso pode trazer para compreender melhor uma determinada organização do tempo intimamente presa a um contexto religioso.¹⁹ Ou um talvez imprevisto encontro transatlântico do escritor de *A Farsa* com Mark Twain na semelhança gráfica e fonética assimilada de um espaço geográfico próximo e de um conteúdo expressivo igual.

Já sobre as diferenças entre Brandão e Pessoa – ou especificamente Campos – podemos mesmo dizer que, apesar de absolutamente contemporâneos, o primeiro ainda vivia num mundo *hi-fi*, em alta fidelidade, onde havia espaço para o silêncio, enquanto os segundos estavam já num contexto *lo-fi*, baixa fidelidade, em que domina o ruído e o silêncio tinha já de ser descoberto. E essa mudança acústica é parte da diferença técnica que caracteriza um *fim-de-século* e a modernidade. Como caracterizou Vergílio Ferreira o espaço e tempo de Raul Brandão, no “limiar de um mundo” (1967: 171): “Tanto como

¹⁸ Impossível não notar a semelhança entre esta imagem e a de Campos em “Tabacaria”: “Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara” (Campos 2002: 324).

¹⁹ Acerca desta ligação, conferir o subcapítulo intitulado “A voz do sino” em *A Religião Popular Portuguesa*, de Moisés Espírito Santo.

a guerra, mais talvez que a guerra, foram as máquinas que transformaram a nossa vida” (Brandão 1933: 100).

Sendo assim, somos impelidos a apontar e analisar com mais atenção os ambientes sonoros que se apresentam – e de que modo – nas obras de Raul Brandão.

2.2 – Escritas de alta e de baixa fidelidade

Orientamos então o nosso foco para os díspares ambientes sonoros e tentaremos partir sempre que possível da categorização proposta por Murray Schafer: *nota fundamental*, *sinal* e *marco sonoro*. No âmbito das *notas fundamentais* são especialmente relevantes as referências aos sons que apontam para a fauna e para o curso da água. Natural assim ser se recordarmos como Schafer entende que os sons fundamentais são aqueles criados pela geografia e pelo clima. Pensemos, por exemplo, na passagem por perto de Mira, de onde sobressai “um cantar desabalado de cigarras como nunca ouvi na minha vida”, pontuado depois pelo “mar levantando a areia com o bater compassado e eterno” (Brandão 1923a: 114-115).

Talvez mais até do que as referências à vida animal, é para nós de especial interesse a presença constante e inescapável da água. Se há uma nota acústica constante, essa será sem dúvida a do mar: “É noite – calou-se tudo, menos o mar, que fala sempre” (*ibidem*: 166). Enquanto alguns autores – com bastante razão – notam a quantidade de referências a tons de cores nos livros *retinianos*, chamamos nós a atenção para a quantidade de onomatopeias relativas ao barulho do mar. É um “u-u-u desordenado” (27); “um che... che... mais alto, mais baixo que não cessa” (*ibidem*); um “chape-que-chape” (*ibidem*); n’As *Ilhas Desconhecidas*, as ondas a baterem no barco produzem “pah! ...” (1926b: 17); e as gotas caem num “pingue-que-pingue” (*ibidem*: 99).

Assinalamos aqui como esta obsessão vai ao encontro da pulsão de vida que abordámos no primeiro ponto. É relevante pensar na água como elemento criador e renovador: é o líquido amniótico, a água batismal, o banho purificador. Freud faz notar também como nos sonhos “birth is regularly expressed [...] by some connection with water; one plunges into the water, or come out of the water, which means one gives birth to, or is born” (1917: 132). E, no mais, é até elemento fulcral das *aguarelas* a que tantos estudiosos socorrem para caracterizar a escrita das obras “solares” de Brandão.

Ao mesmo tempo não podemos deixar de notar como a água pode também ser a proximidade da morte, especialmente num contexto como o d’*Os Pescadores*. A relação dos que vivem do mar será sempre de atração e repulsa, excitação e medo: “só o mar dá o sustento e a morte” (1923a: 140) e uma linha muito ténue separa estas duas possibilidades. No centro deste drama parece estar sempre a *mulher*, figura fundamental em toda a obra brandoniana: “Esta velha, crestada pela desgraça e pelo tempo, com sulcos de velhice e de lágrimas na cara, é que os impele para o mar. E o mar tem-lhos levado todos” (*ibidem*: 139).

Fora desta tragicidade – apesar de tudo mais rara nas obras que apelam mais ao sentido visual –, vale a pena ler com atenção a “Floresta adormecida”, ponto d’*As Ilhas Desconhecidas* que marca a passagem pela ilha das Flores, contraponto à dureza da ilha vizinha, o Corvo. Nessa terra de leite e mel, surgem ainda vários exemplos de erotização da paisagem:

Dão leite os montes e vales, e até dão leite as crateras dos pacíficos vulcões [...]. Por isso aquele grande monte voluptuoso se me afigura simbólico. É um seio que se tumifica: do bico apontado para o céu escorre um jorro perene de leite (1926b: 73-74).

De resto, este capítulo contém, em nossa opinião, algumas das mais apolíneas, harmónicas, virginais e idílicas páginas de qualquer um dos livros de Raul Brandão. A visita ao lugar da Ribeira é o mais próximo que encontraremos da imagem do paraíso perdido, lugar imaculado. Ao mesmo tempo é significativo que a *música* surja com uma frequência invulgar, considerando a totalidade da obra.

Acontece que aqui a música não aparece como atividade humana, mas produto da natureza – é “música das aves”, “música das águas”, “música pastoril”. Parte deste capítulo já reproduzimos no excerto como que iniciámos este subcapítulo. Impõe-se agora um parágrafo mais longo, mas riquíssimo:

vem juntar-se, à medida que avanço, a música das águas que se despenham lá do alto em grandes fitas azuladas e que parecem imóveis, tão longe ficam, formando, com as centenas de melros que assobiam ao mesmo tempo, a melodia que os faunos escondidos tiram das flautas mágicas – rechio, bio – entre a verdura toda molhada e quieta. Tudo se passa numa luz toldada em que o ruído da água e o canto das aves estremece e se funde no tom verde da paisagem que não bolee a escuta enlevada gotejando. Um momento não sei se a água cai em gotas das folhas das árvores ou do bico dos pássaros, e sinto que a música tão distante das grandes quedas de água me entra

ao mesmo tempo, à medida que me aproximo, pelos ouvidos e pelos olhos. É a música pastoril e sagrada, a voz da floresta adormecida, o seu sonho musical, que me extasia juntamente com o ruído das águas, o mais límpido e o mais belo que conheço para esquecer o tempo e a eternidade!... (*ibidem*: 100-101).

Ora, este excerto faz-nos pensar na questão da *harmonia das esferas*, teoria de origem pitagórica que propunha “a picture of a musical universe: a vibratory scheme whereby the heavens, and even the concept of divinities were connected to human existence on earth via sound” (Blackstone 2011: 8). Esta visão é depois explorada por outros autores, entre os quais Boécio, que a esquematiza em três partes: *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. É a primeira que corresponde à observação: “[h]ow indeed could the swift mechanism of the sky move silently in its course? And although this sound does not reach our ears [...], the extremely rapid motion of such great bodies could not be altogether silent” (Boécio s/d: 140).

Devemos neste ponto chamar a atenção para uma experiência sinestética, recuso amplamente referido por quase todos os estudiosos da obra brandoniana: “Não distingo já o som da cor, o som da luz: tudo se funde no ruído de lágrimas que caem devagarinho no chão” (Brandão 1926b: 99). Não há diferença entre a cor, a luz e o som. Como não há diferença entre a paisagem e o corpo. Raro momento de unidade primordial, longe da fragmentação que irá marcar a maior parte da obra. Nunca assim estivemos perto de uma experiência de compreensão da linguagem da natureza e possibilidade de comunicação transcendental. Esta busca é aliás recorrente num determinado contexto epocal, partilhado com autores como Pascoaes ou Leonardo Coimbra.

Unânime nestes autores é colocar a mácula do lado do homem, não da natureza. Aquele é que não consegue compreender: “Ouve-se, lá fora, a chuva nas pedras do pátio: uma voz melancólica e abstracta que vem repercutida de outras eras...É uma voz que me fala. Assim eu a compreendesse!” (Pascoaes 1921: 129). Este excerto sugere a compreensão da teoria de Pitágoras referida ainda há poucas linhas: “The Music of the Spheres represents eternal perfection. If we do not hear it, it is because we are imperfect. [...] But our imperfection is not merely moral; it is physical also” (Schafer 1977: 260-1).

Semelhante experiência parece ser procurada por Leonardo Coimbra e é exposta em *A Alegria, a Dor e a Graça*. No entanto, acaba de um modo bem diferente e não deixa de nos surpreender:

Imaginaí que todas as cousas falam e a nossa incompreensão resulta apenas da falta de ouvido próprio para as suas falas. O terrível mistério do mundo estaria apenas na falta dos nossos sentidos.

Imaginaí agora que, por um acidente qualquer (um traumatismo, por exemplo, eles já têm aberto as portas ao génio...), começais a ouvir a conversa de todas as cousas.

Qual não seria o vosso espanto, ouvindo apenas uma nova música mais vasta, mais dissonante e menos intencional?! (1916: 75).

O que se afigura fascinante neste excerto, publicado em 1916, é a possibilidade de “a conversa de todas as cousas” ser uma música “mais dissonante e menos intencional”. Se pensarmos no caminho que vinha sendo trilhado pela música nos primeiros anos do século XX e por aqueles que viriam a despontar na segunda metade, dissonância e não-intencionalidade transportam-nos no imediato para o expressionismo e para a música *avant-garde*.

Sobre o expressionismo e a dissonância deixaremos algumas considerações para mais tarde. Quanto ao *avant-garde*, destacamos dois compositores bastante diferentes, mas que viam na natureza uma inesgotável fonte: Olivier Messiaen e John Cage. O primeiro é músico de forte conexão com o sagrado e a transcendência, tendo ocupado o cargo de organista numa das principais igrejas de Paris durante mais de meio século. Seguindo uma matriz cristã e de que “God was present everywhere and in all sound” (Ross 2007: 488), presta uma atenção próxima ao ambiente sonoro, chegando a afirmar que, “[t]résor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modele inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la Nature est la suprême ressource!” (Messiaen *apud* Renaud 2008: 5).

Ornitólogo por paixão, Messiaen ocupa parte considerável da obra na notação musical do canto dos pássaros – “the greatest musicians that exist on our planet” (Messiaen *apud* Weiss 2008: 34) –, procura que culmina em *Catalogue d’oiseaux*. Para além deste ciclo para piano, é sobretudo nos instrumentos de sopro que o compositor francês encontra o som mais indicado para mimetizar o *birdsong*: oboé, clarinete ou flauta, este último precisamente o instrumento que Raul Brandão encontra próximo do canto dos melros e do timbre mágico dos faunos, seres da mitologia tão condizentes

com o ambiente pastoril das Flores.²⁰ Vemos assim que tanto pela ligação ao sagrado como pela devoção perante a natureza, podemos aproximar Messiaen e Brandão.

Quanto a John Cage, em testemunho a Murray Schafer, propunha como breve definição de música “sounds heard around us whether we’re in or out of concert halls: cf. Thoreau” (Cage *apud* Schafer 1977: 5). Ora, Thoreau é precisamente Henry David Thoreau, exemplo perfeito de *testemunha auditiva* da *paisagem sonora* norte-americana e autor que já encontramos na primeira parte da nossa tese pela referência que lhe faz Raul Brandão. Relembramos como a tónica aí estava na valorização do contacto próximo com o mundo rural e, logo, fuga ao ambiente urbano.

Mas voltando a John Cage, para lá da atividade como compositor, desenvolve em múltiplos artigos e livros um pensamento sobre o processo de composição e receção musical. Numa proposta mais alargada para aquilo que considerava ser a música experimental, escreve:

For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment [...]. This psychological turning leads to the world of nature, where, gradually or suddenly, one sees that humanity and nature, not separate, are in this world together (1961: 7-8).²¹

Subitamente encontramos em Cage e Brandão novo terreno comum: a procura de unidade entre o homem e a natureza. Estamos então muito perto também da opinião de Maria João Reynaud quando refere que Raul Brandão acalenta “o sonho utópico de um diálogo universal, à escala do cosmos e envolvendo todos os seres da criação, ideia que, quanto a nós, é absolutamente fundamental nesta obra” (Reynaud 2000: 308-9). Devemos insistir que nunca como em *As Ilhas Desconhecidas* encontraremos Brandão tão perto de um mundo perdido e que falava a uma só voz, onde “é grande a convivência entre estes homens e os animais. Comunicação tão fácil como os bichos só devia ser assim no princípio do mundo” (1926b: 53).

Tal capacidade de entrar nesse diálogo parece ser tentativa recorrente e só possível de ser atingida através da ligação entre o exterior e o interior. Pelo que se configura como importante a ideia de transparência e de despersonalização:

²⁰ Cf. Anexo áudio 2.

²¹ Cf. Anexo áudio 3.

Escuto... Bem quero surpreender o mistério destas flores que vivem no silêncio húmido e branco. Fecho os olhos. A existência obscura das plantas, que não tiram os olhos de mim, faz-me perder a consciência da própria personalidade; sinto outra vida estonteada, dispersa no mundo e mais lúcida – talvez mais lúcida ainda... (*ibidem*: 123).

Mais uma vez a escuta está ligada ao cerrar dos olhos. É quase um exercício que, quando finalizado, permite a indissociabilidade entre mim e o mundo: a paisagem, sobretudo a sonora, interioriza-se.

Como vemos, a questão sonora abre-nos caminhos que merecem ser explorados e que inevitavelmente terão de regressar ao nosso trabalho. É preciso no entanto recentrar a discussão e voltar a outra categoria de sons do ambiente que Murray Schafer propõe me *The Tuning of the World: marco sonoro*. Relembramos uma definição sucinta – “The term soundmark [...] refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community” (1977: 10) – e como tal especificidade deve fazer com que esses sons sejam preservados. Tal preservação é, por um lado, cada vez mais urgente e, por outro, cada vez mais fácil. Não ignoramos projetos de preservação sonora que vão sendo desenvolvidos em todo o mundo e também no nosso país. Em todo o caso, como sabemos, até ao final do século XIX a gravação era uma impossibilidade e torna-se necessário recorrer a relatos de modo a conhecer um determinado ambiente sonoro.

O *marco sonoro*, como impulso acústico próprio de um local preciso é, muitas vezes, carregado com uma mensagem só compreensível pela comunidade onde se encontra. É assim que Raul Brandão, viajante, escuta, observa e descodifica o som que sai do tom fundamental: “Às duas da madrugada, na noite funda, com um rebramir de mar sempre presente, ouço a buzina do pastor que chama os outros lá do alto, do *portão*. E partem juntos no escuro: vão ordenhar as vacas” (1926b: 38). Uma buzina, só por si, contém em potência milhares de mensagens. O que interessa é *aquela* buzina, *naquele* sítio e momento. É essa especificidade do *senal* e o código implícito presente numa comunidade que impele uma ação. O que em verdade nos atrai neste ponto é perceber como existe uma forte pulsão etnográfica em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*.

A paixão pelos costumes e tradições do povo pode mesmo ser visto à luz de uma das heranças do romantismo comumente identificadas na obra de Brandão. Segundo Álvaro Manuel Machado um desses traços é a “atracção pela alma da paisagem e pelo

imaginário popular, implicando este um certo romantismo nacionalista *naïf* à Garrett” (1984: 23). É nesse contexto que o leitor vai encontrando linhas de pura fixação de património sonoro. Não só Brandão se coloca na posição daquele que ouve por acaso e reproduz essa experiência – “No alto, a delicadeza, a beleza, a alegria das aves, das gaivotas, a que os rapazes das Flores chamam passarocas, atirando-lhes pedras quando elas grasnam – eh! eh!... // *Passaroca louca, / O teu pai morreu, / Tua avó chorou!...*” (1926b: 245-246) – como procura conhecer, desvendar os modos:

– Ensinem-se vocês como se canta no Corvo.

E aquela mulher alta e esperta diz:

– Aqui canta-se a *Chama do Ladrão*, a da *Rita Comprida*, a das *Vacas Lavradas*, bailes de outros tempos. Ouça a das *Vacas Lavradas*:

Ó minhas vacas lavradas

Quando vão p’ra a serradela

Dão meia canada de leite,

Mas não cabe na panela.

E bem gordos bem formosos

Os bezerros atrás delas... (ibidem: 60).

Na linha do relato de tradições populares que passavam pelo elemento acústico surge a festa de S. Marcos, na ilha do Pico, na qual “[e]ra uso antigamente nas terras alapardadas da província alguém ir para cima dos montes clamar por um funil os escândalos da vila cheia de terror – Fulano dorme com fulana! – e o eco amplificava o som no côncavo dos vales” (*ibidem*: 136-137). De resto, a atenção à voz do povo não é exclusivo das viagens pelos Açores. Também em Olhão o escritor reproduz aquilo que ouve: “Já o povo canta: // Adeus, ó terra de Olhão, / Cercada de morraçais, / És a mãe dos forasteiros, / Madrasta dos naturais” (1923a: 282).

O último tipo de som e muito relevante é o dado pelos *sinais*, impressões que sobressaem do ambiente natural e habitual. Neste conjunto, destacam-se os sinos e os objetos que medem a passagem das horas e que implicam em especial duas estâncias muito importantes no conjunto da obra de Raul Brandão: a morte e o tempo. Pensemos primeiro no futuro e em como a escuta atenta pode indicar um porvir.

Roland Barthes, em *O Óbvio e o Obtuso*, lembra a prática mântica que parte da escuta do ambiente sonoro: “Pelos seus ruídos, a natureza vibra de sentido: pelo menos

era assim, no dizer de Hegel, que os antigos Gregos a escutavam. Os carvalhos de *Dodona*, pelo rumor da sua folhagem, transmitiam profecias, e noutras civilizações também” (1982: 239). Certas formas de previsão apoiadas no elemento acústico estão ainda muito presentes na cultura popular. Por exemplo, quando o som de certos animais faz prever o estado do clima. N’*Os Pescadores* vamos encontrar essa mesma sabedoria popular na mulher do pescador que, para antecipar a localização de um barco que vai dar à costa, “põe o ouvido à escuta... a onda brame no cabedelo com um eco prolongado. – Não tem dúvida, é o mar que chama o leste. – Mas agora, a voz é outra, mais funda, o vento mudou para o sul e a barra cerra-se. – Irão arribar a Leixões?...” (1923a: 155-156).

Para lá desta capacidade, que na obra Brandão apenas ilustra uma vivência, outros *sinais* serão mais importantes e terão maiores implicações no entendimento da sua produção literária. Continuamos ainda em *Os Pescadores*: “Tocam o sino para a novena. Ouço um momento o passo dos vivos e dos mortos” (*ibidem*: 43). É necessário, desde logo, reparar como o objetivo do sino lembra o movimento de sístole e diástole, contração e relaxamento. Ora alerta e dispersa, ora chama e congrega: “most [bells] may be said to function in one of two distinct ways: either they act as gathering (centripetal) or scattering (centrifugal) forces” (Schafer 1977: 173).

É também o momento de abordar um texto essencial de Jacques Derrida, *Spectres de Marx*. Reflexão filosófica e de marcadas implicações políticas, nasce da leitura de *Hamlet* e da conclusão do príncipe da Dinamarca depois de encontrar e ouvir o fantasma do rei morto, seu pai: “The time is out of joint” (ato I, cena V). Ora, ouvir “um momento o passo dos vivos e dos mortos”, ideia que hoje a física torna inconciliável, é desconjuntar o tempo, levantá-lo dos eixos. É até, parece-nos, um eco de *Húmus*. É o som que de repente vem desencaixar o que estava unido – um tremor – e abrir aquilo que Derrida apelida de “spectral moment”, “a moment that no longer belongs to time, if one understands by this word the linking of modalized presents” (Derrida 1993: xix). Neste caso, de *Os Pescadores*, o gatilho é o som da novena: o chamamento à oração, o movimento centrípeto, a reunião entre vivos e mortos. Ou seja, um “virtual space of spectrality”, em que coabitam “the real and the unreal, the actual and the inactual, the living and the non-living, being and non-being” (*ibidem*: 12).

Se quisermos continuar na análise do tempo e dos seus marcadores sonoros teremos de entrar com maior ímpeto em *Húmus*, saindo progressivamente da *paisagem*

sonora enquanto relato verificável e mimético e passar a uma *paisagem sonora* de âmbito ficcional. Para isso, cremos ser necessário voltar à diferença entre alta e baixa fidelidade e em como essa será perceptível num recuso estilístico que destaca as propriedades sonoras da linguagem: a onomatopeia.

Já foram ficando dispersas algumas das onomatopeias d'*Os Pescadores* e d'*As Ilhas Desconhecidas*. Voltemos a ouvir a representação da fauna: o barulho dos touros – “aú-aú” –, dos melros – “rechio-bio – rechio-bio” – ou das gaivotas – “eh! eh!...” – é bastante inatacável como representativo do som emitido por um determinado animal. Não destoa, é verosímil. O mesmo, e com uma *nuance* que a fortalece, seria admissível para o ruído do mar em alguns passos de *Os Pescadores*. Por exemplo este: “É um rebramir que acaba sempre na mesma nota profunda – u-u-u, que entra pela terra e pelas almas dentro” (1923a: 167). Essa *nuance* está no facto de a onomatopeia ser bastante particular e impressiva por, em termos visuais (“u-u-u”), ser ondulatória, assemelhar-se às vagas do mar. Caso quase único na obra brandoniana, pensamos mesmo que encaixa na definição de *iconcidade* – voltando a James Heffernan – “a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify” (1991: 300).

O que queremos transmitir é que a mimese e a representação estão próximas da alta fidelidade e é assim, na maioria, o som nas obras *tendencialmente retinianas*. Os indícios sonoros procuram a semelhança, o que é *fiel*. Em sentido contrário está o não-mimético e não-representacional, que associamos à baixa fidelidade. Esta categoria aproxima-se do som nas obras *tendencialmente labirínticas* em que o valor é mais simbólico. Deste conjunto, a mais impressionante e mais forte de todas as formas de ligação do elemento sonoro ao tempo está em *Húmus*: “só o pêndulo invisível vai e vem com a mesma regularidade implacável – pra a morte! pra a morte! pra a morte!” (1926a: 58). “[P]ra a morte! pra a morte! pra a morte!” é menos fiel ao mundo, mas não deixa de ser fiel à voz interior. O exterior é agora interiorizado. É som mediado por uma linguagem conotativa. Ainda que tenha características acústicas que sugira as badaladas, está já para lá do simples *ícone*, “a mode in which the signifier is perceived as *resembling* or imitating the signified (recognizably looking, sounding, feeling, tasting or smelling like it) – being similar in possessing some of its qualities” (Chandler 2002: 37).

O mesmo acontece aliás n'*A Farsa*: “E o velho relógio de parede, *rape que rape*, tosse de quando em quando as horas no escuro” (1903: 22). No som “*rape que rape*” o

tempo é igualmente marcado pela morte e pelos mortos. Rapar é retirar, camada a camada, geração a geração. Tem a mesma raiz, por exemplo, do inglês *reap* – ceifar – e o ceifador é, como se sabe, imagem comum da morte. Para além disto, o facto de o relógio tossir não é menor. Há aqui um sentido alargado. O tempo é apontado como uma doença permanente, sem cura – crónica. E crónico está, como se percebe, ligado ao tempo, a *chronos*. Tal como não é menor tudo isto se passar no escuro, mais uma vez. Já “pra a morte!” era o bater de um “pêndulo invisível”. Portanto, pode-se até concluir que, afastado da referência visual, o som com maior facilidade ganha um carácter simbólico.

3 – Atrás do livro

3.1 – Fundamentos de uma experiência acusmática: som e spectralidade

Se defendíamos, no capítulo anterior, que obras como *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, por tendência, se definiam como *retinianas*, defenderemos agora que *Húmus* se pode definir pela maior distância com o carácter visual e se amplifica o papel da escuta. Que tipo de escuta? Pretendemos falar de uma obra que frequentemente convoca uma experiência acusmática.

A falha retiniana surge logo no primeiro capítulo: “Fecho os olhos. A chuva desaba interminavelmente do céu, e na luz turva vejo sempre a vila com as mesmas figuras de museu sentadas na mesma sala...” (Brandão 1926a: 66). Fechar os olhos é um gesto que não impede a escuta nem sequer a formação de imagens, mas estas aparecem já no domínio da fantasia e não da retina. Queremos com isto dizer algo que Edmund Husserl distinguia como *percepção reflexa intuitiva* e *fantasia reflexa intuitiva*:

posso também efectuar concretamente uma percepção e olhar para ela; posso, além disso, representar-me na fantasia ou na recordação uma percepção e para ela dirigir o olhar neste dar-se na fantasia. Então, já não tenho um discurso vazio ou uma vaga opinião, representação da percepção, mas a percepção está, por assim dizer, diante dos meus olhos como um dado actual, ou como dado da fantasia (Husserl 1907: 55).

A diferença aqui presente entre a representação na fantasia e a representação dominada pelo olhar também permite caracterizar *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* como obras que refletem com maior frequência uma *atitude natural*: “um directo captar, ou tomar, ou apontar para algo que simplesmente é e está aí” (*ibidem*: 32).

Vitor Viçoso, em *A Máscara e o Sonho*, compreende bem a “tendência obsessiva para fechar os olhos a fim de poder dar voz na intimidade (a câmara escura) aos seus fantasmas” (1999: 153) e caracteriza *Húmus* como um “texto de um invisual” (*ibidem*: 286). Leitura semelhante à de Manuel Mendes: “os protagonistas [...] quase não se

vêm, apenas se ouvem nas lamentações murmuradas do seu sonhar ou nos gritos desgarrados de aflição” (1963: 31).

Mesmo se não se trata sempre de uma absoluta rutura com a percepção retiniana da obra, algumas vezes fica sugerido não o fechamento total, mas uma aproximação ao dionisiaco: “Chove. *Cada vez vejo mais turvo, cada vez tenho mais medo*” (Brandão 1926: 69; itálicos nossos). Ou: “Atrás desta vila há outra vila maior. A lentidão, o gesto usado, a meia tinta mesmo em plena luz, *toldam-me a visão*” (*ibidem*: 66; itálicos nossos).

Para pensar o conceito de *acusmático* devemos recorrer a Pierre Schaeffer e ao seu *Traité des Objects Musicaux*, publicado em 1966. O músico e musicólogo reflete sobre a experiência acusmática e como esta é fundamental para o que, nos anos 50, se veio a estabelecer como *musique concrète*. Schaeffer começa pela definição simples e conforme o dicionário – “*Nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso. Del maestro, disimulado a sus ojos, sólo llegaba la voz a los discípulos*” – para passar depois ao adjetivo: “*se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene*” (1966: 56).²² Neste sentido, acusmático será o som cuja fonte não é visível.

Schaeffer propõe alguns modos de audição pelos quais passaremos com brevidade. O primeiro seria *ouïr*, “the most basic mode in which the auditory manifestation of the world is apprehended. It constitutes the «*fond sonore*»” (Kane 2014: 27), modo muito próximo do que Murray Schafer, em *The Soundscape*, entendia como *nota fundamental*. Em seguida está *écouter*, “prestar oído, interesse por algo. Implica dirigir-se activamente a alguien o a algo que me es descrito o señalado por un sonido” (Schaeffer 1966: 62); voltando a Murray Schafer, é semelhante ao que este propunha como *sinais* e *marcos sonoros*. Um terceiro modo é *comprendre*, atenção prestada a uma linguagem ou a um código em que o sujeito compreende “algo como resultado de un trabajo, de una actividad consciente del espíritu” (*ibidem*: 65). Por fim, *entendre* – “the mode of listening to a sound’s morphological attributes without reference to its spatial location, source or cause” (Kane 2014: 28) – é talvez o mais importante para Schaeffer por conter a ideia de *escuta reduzida*, “[e]sta intención de no escuchar *más que el objecto sonoro*” (Schaeffer: 163).

²² Sobre as várias interpretações e discussão acerca da origem de termo, cf. Kane 2014: 45-54.

Verificamos que a escuta mais relevante para Schaeffer, a *escuta reduzida*, é a possibilidade de distinguir o *objeto sonoro*, aquele fragmento de som cujas propriedades acústicas valem por elas mesmas, sem influência da ideia que se forma acerca da origem:

si nos presentan una banda en la que está grabado un sonido cuyo origen no podemos adivinar, ¿qué es lo que oímos? Precisamente lo que llamamos un objeto sonoro, independiente de toda referencia causal designada por los términos de *cuerpo sonoro*, *fente sonoro* o *instrumento* (*ibidem*: 58).

Esta redução ao *objeto sonoro* será então essencial para a formação da *musique concrète*, corrente que “pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones” (*ibidem*: 20).²³

É interessante notar como Heidegger, cerca de trinta anos antes, aborda a importância que comumente era dada à “coisa” em detrimento da sensação que ela produz. Em *A Origem da Obra de Arte*, defende:

Jamais, na ocorrência das coisas, percebemos primeiro e propriamente, como ele pretende, uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos, mas, pelo contrário, ouvimos a tempestade a assobiar na lareira, ouvimos o avião trimotor, ouvimos o Mercedes e o distinguimos imediatamente de um Adler. Muito mais próximo do que todas as sensações estão, para nós, as próprias coisas. Ouvimos em casa a porta a bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos (1936: 17).

Dessa forma, o que Schaeffer define como *escuta reduzida* é aqui *ouvir abstratamente*: “Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstractamente” (*ibidem*).

Não estamos em crer que *Húmus* se possa ler como um texto que se resuma a um objeto sonoro ou a uma montagem de objetos sonoros. Isto estaria muito mais próximo de uma poética simbolista ou experimental, por exemplo.²⁴ Pensamos aqui na faceta do

²³ Cf. Anexo áudio 4.

²⁴ Curioso verificar como uma tendência experimental na literatura se traduz em *concretismo* e poesia concreta, ainda que nesta o sentido dominante seja a visão. Como afirma E. M. de Melo e Castro, “o

simbolismo que adere à “poética da orquestração verbal, ligada [...] à música das palavras” (Guimarães 1990: 43); e, no âmbito da literatura experimental, da poesia sonora ou fonética, especialmente forte em autores dadaístas como Hugo Ball, percussor do género “in which the balance of the vowels is weighed and distributed solely according to the values of the beginning sequence” (Ball 1927: 70). Mesmo em Kafka, como notam Deleuze e Guattari, a fulcralidade da receção do som está bastante perto da ideia de *objeto sonoro*: “[n]ão é uma música composta, semioticamente formada, que interessa a Kafka, mas uma pura matéria sonora” (Deleuze e Guattari 1975: 22).

Ainda que, como aliás já vimos, não sejam de excluir da obra brandoniana as propriedades visuais do texto ou de supremacia do significante sobre o significado, não é esse o aspeto fundamental. Em todo o caso, Raul Brandão não está longe da tradição simbolista. Concordamos com a leitura que Luís Mourão faz da primeira frase de *Húmus* – “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste” (Brandão 1926a: 57): “Esta frase torna audível o fantasma, e tanto mais audível quanto, numa primeira leitura, o imaginário do som tem de ocupar a iconicidade que parece ser inteiramente negada a esse fantasma” (Mourão 2003a: 33). Mais tarde, apoia-se nas propriedades fonéticas da frase para caracterizar a presença espectral:

mas escrever que se ouve e escrever o que se ouve é esboçar o fantasma de uma figura. Sobretudo se a leitura der conta da aliteração que sustenta essa frase inicial, já que a aliteração é aqui a iconicidade que é possível emprestar ao fantasma, aquilo que o simula ou está no lugar que o torna visível (*ibidem*: 34).

Voltamos então à noção de iconicidade, agora através da aliteração. Tal leitura está de acordo com o que propunha Viçoso ao observar que, na primeira frase de *Húmus*, como “primeira imagem sonora da morte [...], dominavam os semas da *horizontalidade* e da *iteração*” (1999: 282). Tanto um autor como outro, ao lerem e, sobretudo, ouvirem a frase inicial de *Húmus*, estão no domínio do que Schaeffer designava por *entendre*, modo de escuta “self-reflexive, directing attention toward the intrinsic qualities and characteristics of sounds” (Kane 2014: 36).

Não é possível passar pela *escuta reduzida* e pelo *acusmático* sem passar pela influência da fenomenologia. Schaeffer, no processo de experimentação musical, só a

fluxo sonoro é substituído por uma tensão plástica, espacial, portanto. Por isso, um poema concreto não pode ser dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente” (Hatherly e Melo e Castro 1981: 97).

posteriori conclui que “[d]urante años hemos estado haciendo fenomenologia sin saberlo” (1966: 159). Nesse âmbito, releva-se a importância da noção husserliana de *epoché*, exclusão do transcendente e suspensão das crenças para chegar ao fenómeno puro: “Só mediante uma redução, que também já queremos chamar *redução fenomenológica* [*epoché*], obtenho eu um dado [...] absoluto, que já nada oferece de transcendência” (Husserl 1907: 70). Não deixa de ser significativo que Eduardo Lourenço leia em *Húmus* “um ficcionalismo do informe, do puramente fenomenal” (1994: 307).

Não estamos certos da pertinência de ler a totalidade de *Húmus* como “puramente fenomenal”. Ainda assim, se submetermos a primeira frase do livro ao teste da *epoché* e procurarmos uma *escuta reduzida*, ou, como propunha Heidegger, *ouvirmos abstratamente*, de facto, o *objeto sonoro* está carregado de qualidades que implicam a monotonia, a repetição, a reiteração. Já numa terceira leitura da mesma frase, Maria João Reynaud pensa nessa oração como uma “imagem acústica” em que se “sugere onomatopeicamente a acção contínua da morte, pela aliteração das sibilantes e vibrantes” (2000: 251).²⁵ De qualquer forma, não é de *escuta reduzida* que globalmente trata *Húmus*. Nesse modo de captar um som, não se especula acerca da fonte. Não podemos dizer o mesmo de *Húmus*. Na verdade, toda essa *especulação* sobre a origem do som é um dos núcleos do livro.

A imposição de barreiras, facto que marca a experiência acusmática, vai sendo diferente ao longo dos tempos: “[h]ace tiempo ese dispositivo fue una cortina. Hoy la radio, y la cadena de reproduccion, nos vuelven a colocar, como modernos oyentes de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar” (Schaeffer 1966: 56). Em *Húmus*, estes dispositivos, como veremos, aparecem de várias formas e impõem sempre alguma forma de invisibilidade ou ocultamento. Em todo o caso, o *acusmático* não impede que se imaginem as causas, as “coisas”. Isso é claro na experiência quotidiana: o som de uma sirene que nos chega sem a sua origem visual não impede que se reconheça a fonte, da mesma forma que “la cortina de Pitágoras no basta para desalentar una curiosidad por las causas, a la que casi instintivamente nos vemos avocados” (Schaeffer 1966: 57).

²⁵ Jacinto do Prado Coelho, ainda sobre a mesma frase, escreve que Brandão no “seu trabalho invisível produz um contínuo ruído de morte – o ruído que vamos ouvir no *Húmus* desde a primeira frase, carregada já de palavras (sempre, mesmo, devagar, persiste) que traduzem a duração lenta e o desgaste” (1976a: 222).

Na mesma linha de pensamento, em que se sugere a ligação do som com a componente visual, não é raro encontrar em estudos referentes a *Húmus* a referência ou sugestão de um efeito análogo ao da ventriloquia. José Régio, que mantém com Brandão uma relação de admiração conflituosa, considera que “[n]ão basta [...] que um artista como Raul Brandão visiona fantasmaticamente certos ambientes; seja ventríloquo dos seus tipos grotescos” (1928: 58); Maria João Reynaud aponta para uma escrita “em que o discurso das personagens se insere no do narrador-locutor, dando origem a um insólito ventriloquismo” (2000: 231); Maria Alzira Seixo crê que “[a]s próprias personagens, quando falam, parecem fantoches dirigidos por ventríloquos” (1987: 46); e Vítor Viçoso faz referência às vezes em que “o campo semântico do narrador torna-se híbrido – *eu* falo através da voz do *outro*, o *outro* fala através da *minha* voz” (1999: 299).

Ao mesmo tempo que compreendemos a analogia, entendemos que não raramente estas leituras oscilam, na verdade, entre o ventriloquismo e o *acusmático*. Se ventriloquismo quer dizer produção de som fazendo parecer que ele vem de uma fonte distinta, intromissões discursivas podem de facto sugerir essa capacidade, aumentando assim o efeito de grotesco e *unheimlich*. Mas o conceito de *acusmático* é mais forte e mais preciso quando o que se ouve está atrás de qualquer coisa. Do muro, por exemplo, aí onde Jacinto do Prado Coelho coloca “a «acção» capital de *Húmus*”: a “descoberta desnorteante [...] da existência de algo monstruoso, informe, que fica *do outro lado*, algo que mexe, que avança, com uma força que revolve tudo” (1969: 321).

Recordamos como “Atrás do muro” é precisamente o título de um dos capítulos do livro. Mesmo na experiência acusmática o referente visual existe sempre. Para ocultar uma fonte é preciso um objeto: cortina pitagórica, muro, o próprio livro – como não deixaremos de apontar – ou o rádio – exemplo paradigmático para Schaeffer. Impõe-se a noção de que o som vem de uma fonte que não está visível, mesmo que momentaneamente. Esta invisibilidade intensifica mesmo algo que entendemos como uma propriedade comum a quase qualquer som: a sua espectralidade.

3.2 – O problema e o efeito visor

De modo a compreender a ligação entre o universo sonoro e a espectralidade, devemos começar por pensar em sons que se formam pela repetição ou frequência. Muitos estão presentes em obras musicais e na sua gramática própria: variação, motivo, repetição *da capo*, etc. Mas também em fenómenos mais estritamente físicos e acústicos: por exemplo, no eco, na ressonância ou na reverberação. As qualidades de repetição e a frequência destes, tal como tentaremos ilustrar, são também comuns com o espectro.

Desses fenómenos acústicos, talvez o eco seja o mais impressionante e o que nos será mais útil. Pensemos como o eco (ou reflexão) é um som reconhecível, familiar (*heimlich*) mas já destituído de fonte ou de corpo (aproximando-se assim de *unheimlich*). O que o torna, aliás, um excelente exemplo de som acusmático. A reflexão sonora é uma repetição que não depende do emissor, mas de condições do espaço, algo que se pode comparar com o que Freud, no ensaio “Das unheimliche”, pensa sobre a importância da compulsão de repetição e que “it is only this factor of involuntary repetition which surrounds what would otherwise be innocent enough with an uncanny atmosphere” (Freud 1919: 237).

Nesta qualificação do som como fenómeno tantas vezes sinistro, que potencialmente tem um efeito de estranheza, a sua existência está num débil equilíbrio entre presença e não-presença – como uma assombração. Ignorando a fonte ou meio de produção, o som, fenómeno físico, é atópico: não é localizável, ao mesmo tempo que nos chega de todo o lado.

Alguns destes elementos acústicos não são de modo algum estranhos à obra de Brandão. Em *Húmus*, o eco surge com certa frequência e explicitamente: “É a voz dos mortos insistente que teima e se nos impõe. Mais fundo: não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos” (1917: 24-25). Mas também se vai disseminando o eco de certas expressões e construções verbais, que regressam com uma sonoridade familiar e dos quais existem dezenas de exemplos. Pedro Eiras recolhe algumas apreciações críticas e faz com isso notar como *Húmus* é por vezes recebido como texto construído precisamente sobre bases que remetem para o campo sonoro, caso da *ressonância* (Maria Alzira Seixo), *ritmo* (Maria João Reynaud) e *melopeia*, esta última acrescentada pelo próprio ensaísta (Eiras 2005: 84).

De resto, meios de reprodução (*re-*, de repetição) e de telecomunicação (*tele-*, marcando a distância) que propiciam o desfasamento entre o instrumento e som produzido ou entre o corpo e a voz são sementeiras de fantasmas: “after the postal system, the ghosts invented the telegraph, the telephone, the wireless. They will not starve, but we will perish” (Kafka 1922: 223). Já no cinema, o silêncio e a expectativa do som é um processo intensamente repetido, particularmente nos filmes de terror. O mesmo é também notório no gótico na literatura e são vários os contos de Edgar Allen Poe, por exemplo, que giram em torno da audição (cf. Elferen 2014, e Toop 2010, pp. 162-167).

Em resumo, concordamos com o que David Toop, autor que frequentemente aborda a qualidade espectral do som, afirma acerca da figura do fantasma e de um estranho poder do auditivo sobre o visual – “Invisible and immaterial, ghosts are more at home in the domain of hearing” (2010: 192). Sobre estas bases assentamos já alguns fundamentos para o estudo de *Húmus*: no imediato via *Spectres de Marx*, de Jacques Derrida e as suas noções de espectro e *hantologie* (*hauntology* na versão inglesa e que será a consultada).

As primeiras abordagens à questão do espectro remetem de imediato para a questão da negatividade. Para pensar o espectro – e antes de definir *hantologie* – urge falar em termos negativos. O espectro começa por se definir pelo que *não* é: “the spectral is not. [...] [T]his, which is neither substance, nor essence, nor existence, is never present as such” (Derrida 1993: xvii). Esta formulação coloca assim o espectro *entre*, num *intervalo* indefinível que se desfaz no momento em que se tenta superar – “neither soul nor body, and both and the other” (*ibidem*: 5).

Segunda característica fundamental é ser sempre uma repetição e partilha-a, como já vimos, com o eco e outros fenómenos acústicos. Derrida defende que o aparecimento é “[a] question on repetition: a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it *begins by coming back*” (11). Tanto eco como espectro repetem: os seus impulsos são incontrolláveis e só existem na medida em que regressam. Também Jean-Luc Nancy propõe que se compreenda a diferença entre luz e som – ou ótica e audição – nos seguintes termos: “ali onde o som se propaga a luz é instantânea: resulta daí um carácter de presença visual, distinto do carácter de vinda-e-partida próprio do sonoro” (2002: 20).

Chamamos aqui a atenção para o *efeito spectral*, desorganizando as noções de tempo. Já no capítulo anterior percebemos que o som – nesse caso, o toque da novena – tinha esta capacidade de desestabilizar as categorias temporais e abrir um *momento spectral*, de contemporaneidade entre vivos e mortos:

If there is something like spectrality, there are reasons to doubt this reassuring order of presents and, especially, the border between the present, the actual, or present reality of the present, and everything that can be opposed to it: absence, non-presence, non-effectivity, inactuality, virtuality, or even the simulacrum in general and so forth. There is first of all the doubtful contemporaneity of the present to itself (1993: 48).

A reflexão de Derrida, nascendo da constatação do príncipe Hamlet perante o regresso do pai (“the time is out of joint”), questiona a temporalidade e a presença factual: “[O]ne must perhaps ask oneself whether the *spectrality effect* does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic between actual, effective presence and its other” (*ibidem*). Devemos notar que a referência a *Hamlet* e a Shakespeare não é estranha a *Húmus* e a Brandão. Num dos raros momentos descritivos, surge a imagem do “claustro com um pé de oliveira, e dois túmulos encravados na parede, cenografia para o Hamlet, – ser ou não ser eis a questão...” (Brandão 1926a: 87). Num passo anterior, não nos parece impossível ler “Insignificância, insignificância, insignificância” (*ibidem*: 66) como referência a “Words, words, words” (*Hamlet*, ato II, cena II), tal como “um Shylock interior” (Brandão 1926a: 170) é referência óbvia a personagem do *Mercador de Veneza*. Mesmo em outras obras, como no segundo volume de *Memórias*, acerca da obra camiliana, Raul Brandão associa Shakespeare precisamente à figura do fantasma: “é exactamente quando já não crê que na sua vida intervém, como em Shakespeare, uma nova figura – o fantasma” (1925: 166).

A impossibilidade de confinar o som a um lugar – fenómeno que “invade[s] all of space” (Derrida 1993: 168) – está de acordo com a natureza do espectro proposta por Derrida. Próprio daquele é “to inhabit even there where one is not, to haunt all places at the same time, to be *atopic* (mad and non-localizable)” (*ibidem*). Perante esta dificuldade em localizar e em usar a retina, o filósofo francês responde com a importância e fiabilidade da audição, recorrendo àquilo que enuncia como *efeito visor*. Para o compreender é necessário mais uma vez relembrar *Hamlet*. O fantasma do rei, pai de Hamlet, aparece por três vezes em cena: duas vezes a Marcellus e Bernardo (os

dois sentinelas) e a Horatio (amigo de Hamlet); e uma última vez ao próprio Hamlet. Constante é a descrição do fantasma, envergando a armadura do rei morto, “arm’d at all points exactly, cap-a-pe” (Shakespeare 1604: 37).

É a partir desse artefacto que Derrida constrói o *efeito visor* como a impressão de “feel ourselves seen by a look which it will always be impossible to cross” (Derrida 1993: 7).²⁶ Sem a referência visual – para lá daquela que, na verdade, mostra ao mesmo tempo que esconde –, o único sentido que ainda pode operar é a audição: “we cannot identify it in all certainty, we must fall back on its voice” (*ibidem*).

Podemos aqui regressar à ideia de *acusma*. O visor, impedindo a visão de dentro àquele que está fora, deixa todavia passar o som. O visor é então afim ao efeito do rádio ou de qualquer altifalante. Na verdade, está perto de qualquer objeto que possibilite a reprodução sonora. Podíamos até pensar que a experiência de Hamlet – e do leitor de *Hamlet* – é também uma experiência acusmática. Poderíamos mesmo argumentar que qualquer leitura que assente na dúvida acerca da identificação daquele que enuncia, que joga com uma “blind submission” (*ibidem*), é uma “leitura acusmática”.

Como se manifesta este *efeito visor* em *Húmus*? Em primeiro lugar, por aquilo que poderíamos apelidar de “cortinas narrativas”. Pensamos em processos que bloqueiem a componente visual e descritiva, colocando o livro numa constante indecidibilidade. Ou em mecanismos que impedem o acesso do leitor à informação total e clara. Em segunda análise, defenderemos como as figuras de *Húmus* permanentemente se ocultam ou são ocultadas por alguma forma de visor: o muro, a vila e a praça, o hábito, o jogo e a mesa de jogo, os seus adereços e até a linguagem.

É por certo defensável que, em *Húmus*, Brandão faz uso de uma linguagem muitas vezes cifrada. Devemos aqui referir a diferença que existiria entre os discípulos de Pitágoras, formando dois grupos: os *mathematikoi* e os *akousmatikoi* (diferença bastante incerta, como com tudo o que diz respeito ao que se sabe acerca do filósofo grego). Seguimos o relato de Jâmblico, autor de alguns relatos acerca da vida de Pitágoras e que separa aqueles que podiam ver e os que apenas podiam escutar os ensinamentos do mestre:

²⁶ Em rigor, no texto de Shakespeare, é muito claro que Horatio vê a face do rei – “*Hamlet*: Then saw you not his face? / *Horatio*: O yes, my Lord, he wore his beaver up” (Shakespeare 1604: 39) –, ao mesmo tempo que não é seguro que o mesmo aconteça a Hamlet quando se depara e fala com o fantasma do seu pai.

The *mathematikoi*, seated inside the veil close to Pythagoras, were not only able to see the master lecturing but were entitled to witness demonstrations of his theories; the *akousmatikoi*, seated outside the veil, were only entitled to hear the master's propositions and were not given the privilege of seeing the demonstrations (Kane 2014: 55).

O que fundamentalmente se opõe é o saber científico, uma linguagem demonstrativa e uma observação *retiniana* versus um conhecimento *labiríntico* e uma linguagem cifrada e enigmática – em sentido figurado, atrás da cortina. Comparando com outras obras de Raul Brandão, *Húmus* tem, de facto, a forma mais obscura, muitas vezes mesmo aforística. Nesse sentido, José Régio destaca a dificuldade de leitura provocada pelas “repetições, os excessos, o hibridismo, as obscuridades, a ausência de construção” (1952: 8).

Podemos ainda encontrar dois níveis de “acusmaticidade”. Um dos níveis prende-se com a identidade das vozes e a polifonia resultante. Sobre a última, Luís Mourão pensa na sua presença em *Húmus* como uma «polifonia cacofónica» (1996: 89), expressão que exemplifica com um excerto atribuído ao Gabiru: “Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo” (Brandão 1926a: 133). Não só o narrador identifica vozes que lhe são independentes – “É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. [...] É uma parte do meu ser que abomino [...]. Fala quando menos o espero” (1926: 69) –, como essas vozes ouvem outras vozes e assim sucessivamente. Numa outra imagem, é o efeito de “espelhos paralelos” que referia David Mourão-Ferreira em “Releitura do Húmus” (1967: 187) e que lembra a fórmula derridiana de “Ego=Ghost. Therefore «I am» would mean «I am haunted»: I am haunted by myself who am (haunted by myself who am haunted by myself who am ... and so forth)” (1993: 166).

Sem demorar no que se refere à quebra com as regras narrativas, as influências e a antecipação de experiências desenvolvidas nas décadas seguintes, a ligação com Dostoievski interessa-nos na medida em que é precursor do romance polifónico, assente num “particular gift for hearing and understanding all voices immediately and simultaneously” (Bahktin 1963: 30), e dialógico, “[c]onstructed not as the whole of a single consciousness [...] but as a whole formed by the interaction of several consciousnesses” (*ibidem*: 18). Essas categorias são para nós fortes já que agregam *todas* as vozes, mas também distinguem *várias* consciências.

Chegamos assim à ideia de fragmentação como abertura de uma fenda, de um fosso, de um espaço. A questão da fragmentação do sujeito na obra brandoniana foi já estudada e discutida. Integrando essa categoria no nosso estudo, devemos pensar na não coincidência entre o que se ouve e o que se vê e, daí, na não coincidência entre um tempo e um espaço. O tempo está fora dos eixos – “out of joint”. Quanto à fragmentação da própria escrita, Maria Alzira Seixo nota com pertinência que essa “pode ser também entendida como captação de ecos, de filamentos de existência ou captações breves do real, de ilhéus verbais se sentido indefinido e ocluso”, inserindo-se num “filão riquíssimo da literatura contemporânea num conjunto significativo de romancistas, de Augusto Abelaira (nomeadamente em *Bolor*) a Rui Nunes (nomeadamente em *O Grito*)” (2000: 22). Assim, cremos que, se um som surge separado da fonte, isso será uma forma de fragmentação: é essencialmente dessa voz sem corpo que nasce a espectralidade.

A esta intuição podemos aproximar a categoria proposta por Michel Chion de *acousmêtres*, neologismo que nasce de “«être acousmatique» or acousmatic being” (1982: 21). Como exemplos de *acousmêtres*, Chion dá a voz que se ouve ao telefone ou a voz que sai da rádio e identifica quatro vertentes que os constituem: “The powers are four: the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power. In other words: ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence” (*ibidem*: 24). Se tentarmos aplicar estas qualidades ao narrador de *Húmus*, tanto ubiquidade como omnisciência e onipotência são pertinentes. A capacidade de tudo ver também, mas, mais do que isso, surpreende a capacidade de tudo ouvir. É “panauditivo” e muitas vezes mesmo hiperacústico. Portanto, dotado de sensibilidade extrema ao som, dado comum a quase toda a obra: narradores e personagens, como ficará claro mais à frente.

Ouvir até o que não é suposto, o que está abaixo do campo auditivo e entra já no infrassonoro é afim à ideia de *unheimlich* e estranheza. Trata-se de uma superação, está para lá de um captar que é dado naturalmente. A teoria de Chion, assente no cinema, mostra como a figura do *acousmêtre* e a sua capacidade de se fazer ouvir sem ser visto é utilizada com frequência no *suspense* e no terror. O autor francês nota como é comum juntar este poder absoluto a um efeito que é precisamente igual ao do *visor*: “thrillers often feature telephone voices that terrorize their victims to the tune of «you can’t see me, but I see you»” (*ibidem*: 25).

Esta reflexão leva-nos a um segundo nível de “acusmaticidade”, aquela que se relaciona com a presença de um narrador que não tem marcas perfeitamente distintivas: sem nome e sem traços físicos. Em verdade, este dado já tem sido amplamente discutido. É comum a aceitação, em *Húmus*, de um “«eu» anónimo que é tudo e não é nada” (Sarraute *apud* Mourão-Ferreira 1967: 183). Por outro lado, e voltando à poética de Dostoievski, Mikhail Bahktin defende que o herói nos livros do autor russo é “an autonomous discourse, *pure voice*; we do not see him, we hear him” (1963: 53). Igual então ao fantasma em *Hamlet* – não o vemos, mas ouvimo-lo. O mesmo se pode dizer do narrador de *Húmus*: como o herói em Dostoievski, mas não heroico. O que queremos é reforçar estes aspetos ao propor uma espécie de “narrador acusmático” ou “narrador pitagórico”: narrador que se oculta – que coloca uma cortina na sua frente – e que tantas vezes oculta o sentido, dado que leva Pedro Eiras, por exemplo, a defender que *Húmus* só pareça “legível enquanto defende a sua ilegibilidade como metáfora do fim do sentido” (Eiras 2005: 98).²⁷

A partir daqui podemos dar um passo mais e entender a própria obra e a sua organização como forma do *efeito visor* de que falava Derrida. *Húmus* facilmente coloca o leitor do lado de fora, balançando entre sentido e não-sentido:

even when it is there, that is, when it is there without being there, you can feel that the specter is looking, although through a helmet; it is watching, observing, staring at the spectators and the blind seers, but you do not see it seeing, it remains invulnerable beneath its visored armor (Derrida 1993: 124).

Assim, a estrutura de *Húmus* é o seu visor: um texto espectral numa forma “escamada” e protetora, que mostra e oculta, que é legível e ilegível. Daí também ser um caso de interpretação tão problemática. Vergílio Ferreira, colocando o autor de *A Farsa* na linha de Dostoievski, dirá que Raul Brandão foi “entre nós o primeiro ficcionista de «ideias»”, escritor do “primeiro esboço do que vulgarmente se vai já chamando «romance-ensaio», ou, como prefiro [...] «romance-problema» (1967: 195-196).²⁸

²⁷ O mesmo autor também identifica a “indecisão do sentido” em *Húmus* como elemento comum com *Hamlet* (2005: 88).

²⁸ Em *Um Escritor Apresenta-se*, Vergílio Ferreira desenvolve um pouco esta ideia de “romance-problema”: “Romance filosófico é uma expressão equívoca. Não se pode fazer romance como forma de filosofia. O que acontece é que, a meu ver, há dois tipos de romance: o romance-espectáculo, que quer dar uma imagem do real que nos circunda e o romance-problema, chamado romance-ensaio, cujo saldo

Deste comentário interessa destacar uma característica própria da armadura, proteção “rigorously *problematic* (*problema* is also a shield) for it prevents perception from deciding on the identity that it wraps so solidly in its carapace” (Derrida: 1993: 7). De facto, “romance-problema” pressupõe desde logo um certo hermetismo do texto brandoniano. No mais, em *Húmus*, abundam os exemplos de problemas: “O problema capital da vida é o problema da morte” (1926a: 97). Ou: “Cada um [...] [t]em de pôr o problema ali na frente e de o resolver” (93). Ao associar o fechamento a algum tipo de carapaça, teremos também oportunidade de verificar como todas as figuras de *Húmus* são ainda um outro *problema*.

O que acontece então é que a proximidade do sentido em *Húmus* – do resultado, do desvelamento – revela-se falsa. Maria de Lourdes Sirgado Ganho acredita tratar-se de um “pensar interrogativo e aporético. Interrogativo com vista à apreensão do sentido, aporético na medida em que as vias que se apontam não conduzem a «soluções», a respostas, antes a novas interrogações, a novos espantos” (2000: 49).²⁹ Quando parece que uma chave vai abrir todas as portas – naquele capítulo, naquela frase, naquela palavra – mais imediatamente a saída se transforma em várias saídas. Da mesma forma, quanto mais perto o espectro está de se tornar um ente, mais se divide em outros espectros. Voltamos à equação “Ego=Ghost” – “I am haunted by myself who am (haunted by myself who am haunted by myself who am ... and so forth)” (Derrida 1993: 166).

final é uma reflexão. Este romance tem como objectivo fundamental pôr um problema. A filosofia não se limita, de um modo geral, a pôr um problema, não o deixa em suspenso, apela para a sua reflexão e para uma conclusão sobre essa reflexão. A obra filosófica ensina, enquanto aquilo a que chamo romance-problema interroga” (1981: 112).

²⁹ Esta reflexão continua mais à frente no texto: “nenhum «problema» nele se enfrenta para um seu esclarecimento ou suficiente revelação no que aí se implica, porque a reacção a tais problemas se decide pelo espanto, o grito, a interjectiva emoção ou, quando muito, a reflexão solta que a si mesmo retorna, repisando-se, repetindo-se” (Ganho 2000: 217). Num outro ensaio, ainda sobre o «romance-problema» que seria *Húmus*, Vergílio Ferreira afirmará que “os seus resultados não interessam ou são absurdos porque não é o resultado que se visa” (1987: 261).

3.3 – Raul Brandão, regente de uma “orquestra de espectros”

Sobre a presença do espectro e do fantasma na obra de Brandão é importante ler alguns testemunhos do autor acerca do processo de escrita: um depoimento concedido a Augusto Casimiro, publicado na *Seara Nova* em edição de comemoração do centenário de Raul Brandão (1967); outro, facultado ao mesmo autor e publicado no *Diário de Notícias* aquando da morte do escritor; uma carta a Albino Forjaz de Sampaio, publicada na mesma ocasião e no mesmo jornal; e uma curta entrevista, também dada a conhecer por altura do falecimento de Brandão (1930), esta n’*A Velha Guarda*, jornal sediado em Guimarães.

No primeiro caso, fica manifesta a influência do que se convencionou chamar aspeto noturno da obra brandoniana. É imprescindível citar:

Conto as almas que há em mim, dos espectros que se erguem ou vagueiam dentro do meu ser. O homem é uma série de criaturas sobrepostas, ora fala uma, ora outra, ora todas ao mesmo tempo

Ao meio do conjunto de vozes, da orquestra de espectros que vivem na minha alma, eu sou, quando muito, o regente cuja batuta as ordena

Não, não sou um escritor (*apud* Casimiro 1967: 86).

Está aqui a súmula daquilo que temos vindo a expor: a presença polifónica dos espectros. Em todo o caso, se observarmos atentamente, o que citamos é quase paráfrase de *Húmus*:

de mais fundo ascendem outras vozes e falam com cada vez mais desespero. – Não desvies o olhar. Tu ouves?...

Assim como esta clamam as vozes interiores, mais alto, sempre mais alto, imperiosas, as vozes da multidão que constitui a tua alma (1926a: 90).

O segundo depoimento de que dá conta Augusto Casimiro é nova abordagem ao processo de escrita:

Como escrevo? Ouço-me, escuto os mortos que em mim andam. Falta lógica nas minhas palavras, a lógica banal, de todos. Eu não tenho, muitas vezes, consciência do que escrevo. Obedeço a forças interiores (*apud* Viçoso 1999: 153).

A relação imediata que aqui se estabelece entre a escrita e a audição vem reforçar muitas das relações que temos tentado criar. Aliás, escutar e escutar os mortos – como atrás do *visor*, “a visible invisible body, sensuous-non-sensuous” (Derrida 1993: 158) – é uma forma da experiência acusmática no sentido mais primitivo e que ainda consta na maioria dos dicionários de língua portuguesa: a *acusma* como “alucinação auditiva caracterizada pela escuta de rumores ou sons de vozes humanas ou de instrumentos musicais, campainhas, sibilos, etc.” (*Dicionário Houaiss*). Não queremos insinuar um Raul Brandão acúsmata, resultado de uma patologia. Mas entendemo-lo como mais uma ajuda na caracterização – agora no domínio do ato da escrita (ou de ditado) – do que antes propúnhamos como “narrador acusmático”.

Este processo é em muitos pontos semelhante ao explicitado por Arnold Schoenberg nos primeiros anos, ainda muito ligado ao movimento expressionista na música. Na criação da obra de arte, o compositor defendia o recurso a uma interioridade e a um fechamento que passava pela suspensão da retina (com o que isto significa de afastamento em relação ao realismo). Os artistas deveriam distinguir-se assim por serem aqueles que

often close their eyes, in order to perceive things incommunicable by the senses, to envision within themselves the process that only seems to be in the world outside. And within, inside them, is the movement of the world, what bursts out is merely the echo: the work of art (Schoenberg *apud* Auner 2003: 64).

Muito enriquecedora para um inicial apontar de similitudes entre o compositor austríaco e o escritor portuense é uma carta dirigida por aquele a um outro nome associado ao movimento expressionista (agora no domínio da arte pictórica) e até sugerido como artista de afinidades estéticas com Brandão: Wassily Kandinsky.³⁰ A carta data de 24 de janeiro de 1911; citamos alguns excertos:

³⁰ Cf. Reynaud 2000a, pp. 41-42.

Art belongs to the *unconscious*! One must express *oneself*! Express oneself *directly*! Not one's taste, or one's upbringing, or one's intelligence, knowledge or skill. Not all these *acquired* characteristics, but that which is inborn, *instinctive*.

[...]

[W]hoever is capable of listening to himself, recognizing his own instincts, and also engrossing himself reflectively in every problem, will not need such crutches.³¹

[...]

[W]hen the artist reaches the point at which he desires only the expression of inner events and inner scenes in his rhythms and tones, then the "object in painting" has ceased to belong to the reproducing eye. (*ibidem*: 90).

Está aqui muito do que já lemos nos testemunhos de Raul Brandão a Augusto Casimiro: a valorização do instinto e do papel da escuta; o apelo do poder do inconsciente; o desvio em relação a fórmulas habituais; e ainda – não literal nos depoimentos de Brandão, mas quanto a nós essencial para compreender a sua escrita – a redução de um olhar que apenas capta um objeto e o transporta o mais diretamente possível para a atividade artística, em contraponto à obra como "câmara de eco" para um movimento interior em grande medida obscuro e labiríntico.

Outro texto que mencionávamos no início deste subcapítulo – a carta do autor de *Os Pobres* que responde a um pedido de "autobiografia literária" feito por Albino Forjaz de Sampaio – inclui uma nova referência ao fantasma e à sua influência incontrolável. Voltamos a citar longamente:

nem sequer me tenho como escritor. Considero-me um homem em luta com um fantasma. Quando é o fantasma que fala e me arrasta, às vezes aturdido, para onde não quero ir – apesar dos meus protestos – escrevo talvez com certo interesse, com dor e grotesco, com piedade pelos humildes; mas quando sou eu que intervenho, não sei fazer uma coisa de jeito. [...] Às vezes aquela voz mete-me medo... É o fantasma a rir-se dos outros e principalmente de mim – e prega, fala, gesticula, passando-me para segundo plano. A parte que lhe pertence discrimina-se perfeitamente da parte que me pertence, e em que me detenho, com alegria, a fixar a paisagem e a luz (Brandão 1930: 4-5).

Aqui, pela voz do próprio Raul Brandão, podemos distinguir entre o escritor impressionista e aquele dominado por um fantasma que surge "às vezes". Esta alternância, em nosso entender, demonstra mais uma vez que a divisão da obra em

³¹ Por *crutches* Schoenberg referia-se a fórmulas adquiridas.

“partes” não deve ser feita em termos de blocos e de períodos determinados, mas em termos de *frequência*.

Assim, é para nós tentador falar de um Raul Brandão visitado, frequentado por espectros. Veremos como a repetição é, para Derrida, fundamental para a compreensão do espectro, mesmo que sejamos colocados sempre entre o positivo (frequência e visibilidade) e o negativo (invisibilidade): “[t]he specter [...] is the *frequency* of a certain visibility. But the visibility of the invisible” (1993: 125). Lemos agora com renovado interesse a acertada intuição de Luís Mourão quando afirma que “a aliteração é aqui [na primeira frase de *Húmus*] a iconicidade que é possível emprestar ao fantasma, aquilo que o simula ou está no lugar que o torna visível” (2003a: 34).

Na mesma linha de pensamento, podemos reproduzir a resposta de Brandão a uma nova questão sobre a sua maneira de trabalhar. Neste caso, veja-se o testemunho fixado por Américo Durão, transcrito no jornal *A Velha Guarda*:³²

Oiça. Se me ocorre o esboço duma figura, uma observação, um detalhe, tomo um apontamento, uma nota... Depois, aguardo o momento oportuno, e quando ele chega, minha mulher senta-se aí a essa secretária e escreve o que eu, a passear dum lado para o outro, vou compondo e lhe dito (*apud* Durão 1930: 166).³³

Esperar o momento oportuno é também esperar o fantasma, que chega sem aviso, como se fosse uma visita. Note-se como a visitação é fulcral para a reflexão de Derrida sobre o espectro, capacidade que este tem de voltar, “visit upon visit, since it returns to see us and since *visitare*, frequentative of *visere* (to see, examine, contemplate), translates well the recurrence or returning, the frequency of a visitation” (1993: 125-126).

³² Para lá da questão que nos ocupará de seguida, esta entrevista interessa por ficar explícita a influência de Dostoievski: “Os russos interessaram-me muito, destacando entre estes Dostoiewsky” (*apud* Durão 1930: 166). Tal influência é clara igualmente no depoimento fixado por Augusto Casimiro na *Seara Nova*: “Só as páginas do capítulo inédito dos *Possessos*, de Dostoievski, a *Confissão de Stragouvine*, marcam fundura de abismo, claridade de alturas, o verdadeiro drama, a vida...” (*apud* Casimiro 1967: 86).

³³ O hábito de ditar também é notado por Manuel Mendes num texto em que recorda a convivência com o escritor d’*O Pobre de Pedir*: “Nuns cadernos de capa de oleado [...] ia anotando tudo, o que os outros lhe contavam e o que ele a si mesmo se contava, e dali, depois, ditava. Ditou toda a sua obra. Daí o tom discursivo e cantado [...]. Várias vezes o ouvi ditar” (Mendes 1941: 99).

O Gabiru é uma das figurações desse fantasma com que Brandão assume uma luta. Ora, a visitação parece ser constante no Gabiru. Prova, por exemplo, é a recorrência de capítulos, em *Húmus*, intitulados “Papéis do Gabiru”. Estes surgem quase inesperadamente, num vai e vem – num ritmo – que parece independente do narrador. E este, em relação a tal espectro, falha até no poder de o conjurar, intensificando-se assim a sua independência: “Fala quando menos o espero. Chamo-o, não comparece” (Brandão 1926a: 69).

Mesmo antes de *Húmus*, já o Gabiru frequentava *Os Pobres* (com todas as diferenças que possam ter). De igual modo, a Joana d’A *Farsa* visita *Húmus*, tal como a Candidinha visita *O Gebo e a Sombra*; o mesmo para o Gebo d’*Os Pobres*, obra em que regressa o Pita d’A *Morte do Palhaço*. Ligações cruzadas, e a lista podia aumentar. Não deixamos assim de concordar com Óscar Lopes quando defende que todos os livros de Raul Brandão “são, no fundo, refundições do mesmo livro. Os temas, as personagens, os pequenos motivos e fórmulas estilísticas que o caracterizam reaparecem constantemente” (1967: 112). Voltam os ecos e as ressonâncias não só dentro de cada livro, mas entre textos diferentes. Podemos mesmo pensar n’*O Pobre de Pedir* como ressonância de si mesmo, mas também ressonância de *Húmus*, que é ressonância de si, mas também de *Os Pobres*, e assim sucessivamente.³⁴ Todos eles, de alguma forma, sob influência dos “fantasmas íntimos” (*apud* Casimiro 1967: 86): “the apprehension of the ghost is tuned into *frequency*: number (more than one), insistence, rhythm (waves, cycles, and periods)” (Derrida 1993: 133).

Alargando o âmbito da assombração, passamos a pensar em *hantologie* (*hauntology*). Jogo de palavras entre o francês *hantologie* e *ontologie*, tem como objeto de reflexão uma *coisa* que “comes to defy semantics as much as ontology, psychoanalysis as much as philosophy” (*ibidem*: 5): “this element itself is neither living nor dead, present nor absent: it spectralizes. It does not belong to ontology, to the discourse on Being of beings, or to the essence of life or death. It requires then, what we call, to save time and space rather than just to make up a word, *hauntology*” (*ibidem*: 63). Para compreender esta nova palavra é preciso falar da *coisa* – assim mesmo, *chose* [*thing*] – como objeto sem facticidade da *hantologie*. Essa expressão traduz bem o que o espectro pressupõe de indecisão, inconcretização e indefinição. Portanto, “the specter is

³⁴ “I am haunted by myself who am (haunted by myself who am haunted by myself who am ... and so forth)” (Derrida 1993: 166).

a paradoxical incorporaton, the becoming-body, a certain phenomenal and carnal form of the spirit. It becomes, rather, some «thing» that remains difficult to name: neither soul nor body, and both and the other” (*ibidem*: 5). *Coisa* é precisamente uma palavra utilizada com recorrência por Brandão em *Húmus*. Não uma vez, nem duas. São mesmo dezenas de vezes e até podemos contar uma mão inteira num só parágrafo. Ignoremos para já o sentido do texto e façamos a contagem:

Outra *coisa* me envolve a que não sei o nome, outra *coisa* que espera de mim uma acção que ignoro, outra *coisa* a quem eu me quero manifestar e que talvez se queira manifestar, sem nos chegarmos a entender. Rodeia-me. Sinto-a. Há ocasiões em que me toca. Ouço-lhe os passos. [...] Outra *coisa* inexplicável e imensa, temerosa e imensa, anda por trás de mim, dentro de mim, outro abismo maior, outra *coisa* que sua e me escalda até à medula (1926a: 147; itálicos nossos).

Este termo capta bem a dificuldade em nomear. Nomear *aquilo*, “an unnameable or almost unnameable thing: something, between something and someone, anyone or anything, some thing, «this thing»” (Derrida 1993: 5).

Assim, queremos voltar a pensar em cortinas, muros e proteções, literais ou figuradas. Podemos até arriscar dizer que uma das únicas essências dessa outra *coisa* é ser *acusmática*. Só é atrás *de*. E, por isso, desperta o mesmo sentimento que o *efeito visor* – o de ser visto sem ver: “Rodeia-me. Sinto-a. Há ocasiões em que me toca. Ouço-lhe os passos” (Brandão 1921a: 147). Tal “assombração” é tão importante que, na primeira versão de *Húmus*, um dos capítulos tinha por título “A outra coisa”.³⁵ Uma das mais fortes marcas desta *outra coisa* é não comunicar. É uma terrível e silenciosa “presença ausente”, um pouco *reticente* até. Se pensarmos na reflexão de Michel Chion sobre o *acousmêtre* e do seu próprio *efeito visor*, é claro para nós como uma *chamada silenciosa* pode ser tão ou mais aterrorizadora e sinistra do que uma *chamada* em que se ouve “«you can’t see me, but I see you»” (1982: 25).

Sobre a questão da presença ou da ausência, Martin Heidegger coloca o mito dionisíaco em planos muito semelhantes, mito esse que, como sabemos, tantas vezes serve para classificar uma parte da obra brandoniana. Em *Hinos de Hölderlin*, o filósofo alemão entende que Dioniso, enquanto semideus, é um “[s]er que, como tal, é essencialmente um não-ser, e vice-versa [...] [e]stando presente, [...] ausenta-se e, ausentando-se, está presente” (1942a: 180-181). E a continuação desta reflexão faz o

³⁵ Nas edições seguintes este capítulo passa a ter como título “Terceira noite de luar”.

autor de *Ser e Tempo* chegar à máscara – “símbolo por excelência de Dioniso” – “a imagem sensível do ausente presente e do presente ausente” (*ibidem*).

De resto, sobre as várias formas de ocultação, estamos em crer que as raríssimas características atribuídas às figuras de *Húmus*, em certo sentido, não são senão proteções e armaduras. Assim, mais do que um cortejo de sombras, formam um exército: umas são como figuras de cera, outras de Pompeia, figuração estática; depois, as velhas vestem-se com penantes e “[afiam] as unhas debaixo dos xales” (1926a: 141); xaile que a D. Leocádia fecha “como quem se fecha com os sete selos do Apocalipse” (150); as FONSECAS são autómatos, “como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias” (61); ao mesmo tempo, o Torres copia o *Século*, “curvado sobre o mesmo manuscrito” (109), numa imagem que lembra um bicho e o seu exosqueleto; os santos acabam petrificados pelo tempo nos seus nichos. E todas elas esbarram num muro, tal como todas se veem enclausuradas na linguagem. De entre todos esses revestimentos, especialmente forte é a alusão à pele e entramos no domínio do verme e de uma metamorfose que, quando se cumpre, revela a angústia, a presença do nada e uma essência grotesca – “[e]is-nos bichos em frente de bichos” (195).³⁶

Para ilustrar melhor esta relação *larval*, recorremos à leitura que Derrida faz do monólogo de Molly em *Ulysses*, de James Joyce, entrelaçando *yes* e *eyes*: “what [...] remains inaudible, although visible, is the literal incorporation of the yes in the eye [*œil*] of the language, of *yes* in *eyes*. *Langue d’œil*” (Derrida 1984: 274). Queremos transferir esta ideia de *langue d’œil*, “língua do olho”, para um momento de *Húmus* que, quanto a nós, está intimamente ligado à repetidamente presente metamorfose. Quando a D. Penarícia tenta tirar uma camada da sua proteção – a sua “cuia de retrós” –, numa transformação dolorosa, interroga-se: “Hei-de *ver-me* e ver-te e hei-de dizer: Jogo! – Hei-de fazer-te as vontades e *ver-me* tal qual sou, tal qual era e tal qual hei-de ser? [...] Então este esforço para ter uma alma não se conta? *Este esforço para não andar de rastros como a cobra?*” (175; *itálicos nossos*). Apesar de foneticamente não ser absolutamente idêntico, *ver-me* imediatamente remete para a referência constante, em *Húmus*, ao campo semântico do *verme*.

O *ver-me* é aqui um autoexame e o hífen da própria palavra impõe um espaço. Espaço é o que dá sentido ao espelho e permite a entrada do mundo nessa análise,

³⁶ Podemos mesmo elaborar uma lista de termos que surgem em *Húmus* e pressupõem algum tipo de revestimento: *capa, casulo, pele, fresta, casca, carcaça, molusco*.

despurificando-a: “Quando me vejo, quer seja porque uma região limitada do meu corpo se oferece ao meu olhar, quer seja pela reflexão especular, o não-próprio já entrou no campo desta auto-afecção, que, a partir de então, deixou de ser pura” (Derrida 1967: 85). Como resposta a esta contaminação, a solução poderia passar por escutar a voz do *ouvir-se-falar*, voz que

não exigindo a intervenção de nenhuma superfície determinada no mundo, *ao produzir-se no mundo como auto-afecção pura*, é uma substância significante absolutamente disponível. Pois que a voz não encontra nenhum obstáculo à sua emissão no mundo precisamente enquanto nele se produz *como auto-afecção pura*. Esta auto-afecção é decerto a possibilidade daquilo que se chama a *subjectividade* ou o *para-si* (*ibidem*: 86).

No entanto, em *Húmus*, a quebra dessa barreira – literalmente a supressão do hífen de *ver-me* – resulta numa aparente unidade abjeta, rasteira: o que fica ainda é o *verme*, preso a uma vida que “é o esforço inconsciente da *larva* repetindo as mesmas acções instintivas” (196; itálicos nossos). É fundamental chamar a atenção para a origem de *larva*: “Do latim *larva* [...], «o espírito dos mortos que persegue os vivos; figura de espectro, larva, fantasma; máscara de fantasma; máscara, em geral” (Machado 1952c: 288). Assim, mesmo etimologicamente, o *espectro* e o *visor* vêm juntos. Era aqui que queríamos chegar quando anunciámos que as figuras de *Húmus* eram um outro *problema*.³⁷ Estão todas, de algum modo, metidas na sua armadura e condicionadas por um lado pelos vivos, pelo hábito, o dever e o quotidiano e, por outro, pelos mortos. Tal poder é incontrolável. Sem conseguir chegar a uma existência autêntica, só se pode repetir “as mesmas acções instintivas”: “não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos” (Brandão 1921a: 65). Por muito que se tente retirar uma camada, logo outra surge. Por trás do muro está outro muro, da máscara outra máscara, da linguagem outras palavras.

O problema da linguagem será então fulcral. Por muito que se faça um exame que não passe pelo exterior, que se ouça falar a si e se deixe “afectar pelo significante que produz sem nenhum desvio pela instância da exterioridade, do mundo, do não-próprio em geral” (Derrida 1967: 85), as palavras que se usam são esgotadas, estão

³⁷ Cf. p. 76. Também etimologicamente, *problema* pode ser “veste, armadura com que alguém se protege; meio de defesa, muralha” (Machado 1952d: 434).

tomadas pelo hábito. Assim, mesmo a linguagem é uma barreira, porventura a mais espessa e difícil de derrubar:

As palavras formam uma arquitectura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida – a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõe. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto (Brandão 1921a: 197).

Por outro lado, essa outra *coisa* que já abordamos e que poderia falar verdade, traduzir “a cólera, o instinto e o espanto”, como vamos verificar, é quase sempre silenciosa – “É uma *coisa* inexplicável e imensa, profunda e imensa, que assiste a este espectáculo sem dizer palavra – e espera...” (*ibidem*: 192; itálicos nossos).

3.4 – Contributos da *hantologie* e da ontologia

Para compreender essa voz devemos chegar a Martin Heidegger. Para uma breve abordagem à “analítica do *Dasein*” temos de partir precisamente desta noção (*Dasein*), como significando a existência do ente. *Dasein* será então o mesmo que *estar-aí* ou *ser-no-mundo*. Tais conceitos serão mais claros se observarmos as ideias de *facticidade* (*Faktizität*) e *estar-lançado* (*Geworfenheit*). A primeira caracteriza o *estar-aí* como *facto* que tem a sua presença no mundo ligada a outros entes e a *facticidade* é “the factuality of such a Fact” (Heidegger 1927: 82); a segunda, de forma muitíssimo resumida, é a possibilidade aberta a tal *facticidade*. É o “aí” do *estar-aí*: “as Being-in-the-world it is the «there»” (174).

Destas noções, *Geworfenheit* (*estar-lançado*, mas também traduzido por *derrelição* ou *ser-jogado*) interessar-nos-á em particular por derivar de *Geworfen*, ato de lançar, palavra de que depois também deriva *Würfel*, lançamento no sentido em que se lançam os dados, por exemplo. Desta palavra é portanto indissociável a ideia de *jogo*. Ora, vemos no *jogo* e na *mesa de jogo* uma força gravitacional onde caem todas as figuras de *Húmus*: “Desde que o mundo é mundo que as velhas se curvam sobre a mesa do jogo. O jogo banal é a bisca – o jogo é o da morte” (1926a: 59).

Falámos em força gravitacional para associar ao que Heidegger quer estabelecer com queda [*Verfallen*]: “um modo de existência do *Dasein* que foge à sua existência autêntica para voltar a cair na quotidianidade [sic]” (Lévinas 1949: 89). Essa queda, no inautêntico e no dia a dia, faz com que o *estar-aí* se misture com o que o autor de *Ser e Tempo* define como *das Man*, expressão que encontra algumas diferenças nas traduções portuguesas: tanto podemos encontrar “*toda a gente*” (caso da tradução do texto de Emmanuel Lévinas que já citámos), como construções apassivantes, no sentido de aquilo que *se diz, se faz*, etc. (presente, por exemplo, na *Introdução a Heidegger*, de Gianni Vattimo). Em todo o caso, o que fica como transversal é a submissão do *Dasein* aos Outros:

[i]t itself is not; its Being has been taken away by the Others. Dasein’s everyday possibilities of Being are for the Others to dispose of as they please. These Others, moreover, are not *definite* Others. [...] The «who» is not this one, not that one, not one self [...], not some people [...], and not the sum of them all. The «who» is the neuter, *the «they»* [*das Man*] (Heidegger 1927: 164).

Resumindo, “everyone is the other, and no one is himself” (*ibidem*: 165).

Apontamos deste modo como a vida inautêntica está sempre presa ao quotidiano e à fala dos outros, fala que se caracteriza pelo rumor e pela repetição, tornando-se infundada: “[a]s opiniões comuns partilham-se, não porque as tenhamos verificado, mas apenas porque são comuns. Em vez da apropriação originária da coisa, verifica-se aqui a pura ampliação e a pura repetição do que já se disse” (Vattimo 1971: 44). Isto é o que Heidegger chama de *loquacidade* ou *falatório* [*Gerede*] e que, em nosso entender, em *Húmus*, encontra paralelo n’ “*a vila*” ou n’ “*a praça*”. A título de exemplo, o que sempre preocupa Elias de Melo e Melias de Melo é a opinião de *toda a gente* e a manutenção do crédito que *se* conquistou junto do *Outro* – “fora da praça não existimos” (1926a: 180).

Húmus está repleto de expressões que exemplificam bem esse falar constante que mascara o silêncio através do que *se diz*. São, portanto, “[s]empre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos” (1926a: 63). Essas construções são por vezes tão fortes e tão frequentes que algumas dessas fórmulas e frases feitas passam até a definir uma figura: a D. Restituta, de tanto repetir determinada expressão para *disfarçar* o seu instinto – “pois sim, pois sim” – chega a ser rebatizada – ou *mascarada* – como “a velha Pois Sim” (184).

Estas considerações levam-nos ainda a pensar em modos de escuta propostos por Heidegger, a partir da análise que faz da segunda estrofe de “Der Rhein”, de Hölderlin: a escuta dos deuses (*atender* ou *audição compassiva*), dos mortais (*não-ouvir*, *querer-não-ouvir* ou *audição fugitiva*) e do poeta (*audição resistente* ou *audição da origem*). Aquela que aqui mais nos interessa é a segunda. A *audição fugitiva* dos mortais é uma fuga e pode ser associada à audição do *Dasein* que “[mete] o ouvido aqui e ali e [alimenta] o seu ser-aí com aquilo que [ouve] dizer, sem que alguma vez [consiga] ouvir alguma coisa” (Heidegger 1942a: 189).

Quase todas as figuras em *Húmus* se definem por esse *não-ouvir* ou *querer-não-ouvir*, pela audição dos mortais que “fogem da origem, querem esquecer-la, evitam o que ela tem de terrível” (*ibidem*: 189-190). Alterando-se o *sentido* da expressão, poder-se-ia dizer que o pior surdo é o que não quer ouvir: o mais frequente é essas figuras encontrarem pois refúgio nas palavras banais, na *loquacidade* ou na mesa de *jogo*, esta como símbolo da *quotidianidade*:

para não ver, para não ouvir, é que nos curvamos sobre a mesa de jogo. Para não te ouvires a ti mesmo [...]. E todos os dias com medidas, sem gritos de terror, nos curvamos sobre esta mesa de jogo, não vendo, fingindo que não existe, o espanto que está ao nosso lado, e o espanto pior que trazemos connosco. Chama-se a isto o quotidiano. [...] Esta mesa de jogo é a nossa existência vulgar, a vida de todos os dias, com o galope da outra vida ao lado (Brandão 1926a: 68).

Encontramos aqui uma voz especialmente acusadora e conclui com força: “Estamos aqui todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte!” (*ibidem*). Portanto, uma voz que vai tentando *desmascarar* a farsa em que se encontra a vila e procura dinamitar a praça e fazer surgir o absurdo e o abjeto – “a praça não existe! aqui estamos todos bichos em frente de bichos” (179).

Essa voz é também expressão de um grito que chama a atenção para a mortalidade. De facto, só a consciência da morte como possibilidade mais própria do *Dasein* – tornando-o num *ser-para-a-morte* [*Sein-zum-Tode*] – o pode libertar da queda na vida inautêntica. Nesta, o “*Dasein* makes no choices, gets carried along by the nobody, and thus ensnares itself in inauthenticity” (Heidegger 1927: 312). Ouvindo somente os Outros, aquilo que eles repetem e de que o *Dasein* apenas faz eco, deixa de se ouvir a si. A única forma que tem de chegar à autenticidade será através do que Heidegger designa por *Stimme des Gewissens* – “voz da consciência”. Para se distanciar

do barulho feito pelo discurso de todos, a consciência tem então de adotar uma postura oposta.

O autor de *A Caminho da Linguagem* diz que a via mais autêntica só surge através de uma *chamada* [*der Ruf*]. Mas de uma *chamada* particular: “The call asserts nothing, gives no information about world-events, has nothing to tell. [...] ‘Nothing’ gets called to [...] this Self, but it has been *summoned* to itself” (1927: 318). Nesse sentido, mais do que uma simples chamada, é seguro dizer que se trata de uma *chamada silenciosa* – “The call dispenses with any kind of utterance. It does not put itself into words at all; yet it remains nothing less than obscure and indefinite. *Conscience discourses solely and constantly in the mode of keeping silent*” (*ibidem*).

Nesta dinâmica, será necessário perceber não só quem é chamado, mas quem faz a *chamada*. E aí encontraremos muitas características comuns com as do espectro. Por exemplo, o facto de ser atópico e difícil de nomear: “If the caller is asked about its name, status, origin, or repute, it not only refuses to answer, but does not even leave the slightest possibility of one’s making it into something with which one can be familiar when one’s understanding of Dasein has a «worldly» orientation” (Heidegger 1927: 319).

Aquilo que chama assume uma perfeita independência em relação ao ente e com *frequência* surge sem aviso, apesar de surgir dele mesmo:

the call is precisely something which we ourselves have neither planned nor prepared for nor voluntarily performed, nor have we ever done so. «It» calls, against our expectations and even against our will. On the other hand, the call undoubtedly does not come from someone else who is with me in the world. The call comes *from* me and yet *from beyond me* (Heidegger 1927: 320).

Surge neste excerto uma pequena expressão que não pode passar despercebida: “«It» calls”. Se antes já tínhamos a *coisa* (em Brandão) e *chose* (em Derrida), teremos agora o “it”. No original alemão, *es*. Ou seja, *aquilo*. Perante esta estranheza, o que Heidegger faz é apoiar-se na ideia, já recorrente no nosso estudo, de *unheimlich*: “The caller is Dasein in its uncanniness: primordial, thrown Being-in-the-world as the «not-at-home» – the bare «that-it-is» in the «nothing» of the world” (1927: 321). Logo, o que também é *unheimlich* é o silêncio, forma de *aquilo* [*es*] se dirigir ao *Dasein*: “The call does not report events; it calls without uttering anything. The call discourses in the uncanny mode of *keeping silent*” (*ibidem*: 322).

Entendemos agora com clareza o que escreve Derrida quando argumenta que “[t]here is no *Dasein* of the specter, but there is no *Dasein* without the strange familiarity (*unheimlichkeit*) of some specter” (1993: 125). Como já tentámos deixar claro, o espectro não tem *estar-aí*. No entanto, o *estar-aí*, enquanto potencial para um ser autêntico, não existe sem a *chamada* [*der Ruf*] *silenciosa* de que fala Heidegger, na qual *aquilo* [*es*] que chama é “unfamiliar to the everyday they-self; it is something like an *alien voice*” (Heidegger 1927: 321). De outra forma, poderíamos dizer que é uma voz espectral ou a voz acusmática que surge de trás do *visor* (este último é uma metáfora de tudo o que impede o *Dasein* de se apropriar de si). Daí que a descoberta da autenticidade seja “always accomplished [...] as a *breaking up of the disguises with which Dasein bars its own way*” (*ibidem*: 167; itálicos nossos).

Somos assim obrigados a pensar no silêncio como possibilidade de escuta. Em *Húmus* – e, na verdade, um pouco por toda a obra brandoniana –, o silêncio é muitas vezes, mas não só, o enquadramento. Não raramente parágrafos começam com “Silêncio” e daí passam para uma experiência sonora. Logo no início do livro: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas” (1926a: 57). O desafio que se coloca é o de encontrar um som *reticente*: um elemento sonoro que no dia a dia está ocultado. Em grande medida é a escuta do infrassonoro, experiência que, como já antes defendemos, é pouco familiar – *unheimlich*: seja o caruncho na madeira, ameaçado pela atividade de um mundo cada vez mais *lo-fi*, seja um certo baixo contínuo nas “almas”, protegido pelo barulho de *toda a gente* em permanente *falatório*.

Só com um *silêncio que grita* é possível ouvir e compreender o que já lá estava escondido, latente. Como de forma tão certa declara John Cage, “no silence exists that is not pregnant with sound” (1952: 98). Apesar de a *paisagem sonora* ser mais presente nas obras que apelidámos de *tendencialmente retinianas*, também em *Húmus* ela é referida. Mas, nesse caso, menos testemunhal, quase sempre noturna e, também por isso, como experiência acusmática: “Eis torna o silêncio e a alma sufoca de espanto... O pio triste dos sapos irrompe de profundidades ignotas. E outra vez o silêncio, a noite imutável cheinha de estrelas – e sempre o mesmo fio de água, misturando ternura a este espectáculo de assombro” (1926a: 118). Em todo o caso, mais marcante nesta obra é a capacidade – no que ao silêncio diz respeito – que este fértil campo sonoro tem de potenciar um outro nível de consciência. A propósito deste dado é importante ler o seguinte excerto: “O silêncio... O pior de tudo é o silêncio e o que se

cria no silêncio, o que eu sinto que remexe no silêncio.../ Carrega em cima de nós tal peso que ninguém o suportava se desse por ele. É o peso do espanto” (76). É este ponto semelhante ao que Cage dizia sobre um silêncio cheio de som. Neste caso, um silêncio igualmente em gestação, mas onde se *cria*, onde se *carrega o espanto*.³⁸

Ora, na teoria heideggeriana, o silêncio é indispensável para o despontar da *chamada* [*der Ruf*] da consciência: “Only in keeping silent does the conscience call; that is to say, the call comes from the soundlessness of uncanniness. [...] Only in reticence [*verschwiegen*], therefore, is this silent discourse understood appropriately in wanting to have a conscience” (Heidegger 1927: 343). A reticência [*verschwiegen*] tem aqui o valor de omissão. A omissão, neste sentido, só existe na medida em que podia não existir. Só se omite o que podia ser revelado. Portanto, “reticence is not simply *not* making any noise. Something is only reticent as insofar as it could speak, but doesn’t” (Wrathall 2005: 342). A reticência tem assim a mesma função que o *efeito visor* tinha para Derrida, atrás do qual se suspeita estar a *coisa, chose, es* – “uma coisa inexplicável e imensa, profunda e imensa, que assiste a este espectáculo sem dizer palavra” (Brandão 1926a: 192).

Um dos *problemas* em *Húmus* parece ser o de nunca verdadeiramente se compreender este modo de discurso silencioso. Só se consegue conceber a incapacidade de ouvir a *coisa* como uma falha e, nessa falha, encontra-se uma culpa, derivada de “todo o engano ou equívoco da consciência não [vir] dum erro do apelo, mas duma deficiência do escutar” (Pasqua 1993: 136). Regressando à ideia de *verme*, condição à qual as figuras de *Húmus* se veem presas, é parte de um processo de difícil e dolorosa metamorfose, como amiúde fica explícito: “o que mais me custa a largar é, como à cobra a pele, a vida comezinha” (1926a: 79); ou “os gritos aumentam – gritos de dor, gritos de espanto, gritos sufocados de cólera, mais gritos de seres que se não querem separar da antiga carcaça” (191).

Emmanuel Lévinas refere que “[a] passagem da compreensão implícita e não-autêntica à compreensão explícita e autêntica, com as suas esperanças e os seus fracassos é o drama da existência humana” (1949: 74). Se existe um fio condutor em *Húmus*, só pode ser esse mesmo drama: “O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e

³⁸ O *espanto*, como vamos assinalar, terá implicações fortíssimas e directamente relacionadas com o silêncio.

mim. É um debate perpétuo” (1926a: 99). Este drama existencial aponta diretamente ao existencialismo. É comum encontrar referências a afinidades de Raul Brandão com essa corrente filosófica: por exemplo, Vergílio Ferreira nota como Brandão é o escritor que mais perto de si está em termos temáticos, “como homem que se debruça sobre determinados problemas que de facto me afectam e que de facto são muito do nosso tempo” (1981: 168); Maria de Lourdes Sirgado Ganho refere que *Húmus* “faz uma referência muito clara às problemáticas da existência, numa atitude antecipadora das teses que a filosofia existencial de Heidegger, Sartre ou Camus irão desenvolver mais tarde” (2000: 50); e Urbano Tavares Rodrigues define Raul Brandão como “existencialista «avant-la-lettre»” (2000: 569). Assim, parece-nos tão mais importante passar pela obra heideggeriana se o que “[o] que se chamou de existencialismo foi, certamente, determinado por *Sein und Zeit*” (Lévinas 1982: 25).

Deste modo, o debate solitário “entre mim e mim” está sempre no periclitante balanço entre a queda no quotidiano e a vida autêntica. Falta perceber que essa escolha só pode ser feita no silêncio, na capacidade de se desmascarar do que é de *toda a gente* e da *loquacidade*.

Porém, o *Dasein* ao embrenhar-se no discurso de *toda a gente* [*das Man*], “compreende-se num optimismo que *mascara* a sua fuga perante a angústia, isto é, perante uma compreensão autêntica de si” (Lévinas 1949: 89; *itálicos nossos*). Esta formulação é muito semelhante ao que escreve Kierkegaard quando, em *Temor e Tremor*, anuncia que “[o]s sectários ensurdecem-se uns aos outros fazendo grande algazarra, mantêm afastada a angústia graças aos seus gritos, e este conjunto de gente ululante de medo supõe poder assaltar o céu e trilhar o caminho do cavaleiro da fé” (1843: 103). No entanto, o que define o cavaleiro da fé é ouvir uma voz com a qual não se pode estabelecer uma troca comunicativa e, “na solidão do universo, jamais ouve uma voz humana; avança sozinho com a sua terrível responsabilidade” (*ibidem*). O que Kierkegaard definia então como sectários, pertencentes a um secto que se segue sem questionar (e que, no fundo, será o mesmo que o *toda a gente* [*das Man*]), hoje talvez encontre relação com a “*aurea mediocritas* burguesa dominante [que se alimenta] [...] do ruído estridente, constante e sem finalidade da (des)conversa sem espanto. [...] Falar, e falar por falar, é sempre melhor do que ficar calado” (Barrento 2010: 36).

Os excertos do parágrafo anterior têm em comum a referência ao discurso ruidoso como uma forma de proteção e alienação e o nomear algo que está para lá desse *falatório*, seja angústia ou espanto. Ora, *Angst*, recorrentemente traduzido por *angústia*,

revela-se como medo «do nada»; a pessoa angustiada não teme este ou aquele ente, mas antes sente que todo o seu mundo se afunda na insignificância, e não pode indicar algo preciso que lhe dá medo. [...] [E]xplica-se apenas admitindo que nela aquilo de que se sente ameaçado o *Dasein* não é este ou aquele ente em particular, mas a própria existência como tal (Vattimo 1971: 75-76).

A *angústia* distingue-se assim do medo porque aquilo em face do qual “one has anxiety [Angst] is not an entity within-the-world” (Heidegger 1927: 231).

Esse mesmo estado é o que, em nossa opinião, em *Húmus* se associará ao *espanto*.³⁹ Existem sempre dois planos que nunca se podem juntar: por um lado, o *jogo* – a *quotidianidade*; pelo outro, a morte e o *espanto*. Estes planos são divididos por mais uma cortina, mas agora quase invisível: “estamos aqui todos ao lado da morte e do espanto a jogar a bisca-de-três” (Brandão 1926a: 65). Heidegger vê essa barreira, em sentido figurado, precisamente na *loquicidade*: “idle talk [*Gerede*] is a closing-off” (1927: 213). Pela tranquilidade e alienação que o discurso de todos oferece, por ouvir “dizer [...] sem que alguma vez [consiga] ouvir alguma coisa” (Heidegger 1942a: 189), o *ser-no-mundo* deixa-se emaranhar numa armadura. Mesmo as palavras têm uma máscara e uma face verdadeira: “Nenhum de nós repara no que está por trás de cada sílaba” (Brandão 1926a: 63). Por isso, enquanto o *Dasein* “drifts along towards an ever-increasing groundlessness as it floats, the uncanniness of this floating remains hidden from it under their *protecting shelter*” (Heidegger 1942b: 214; *itálicos nossos*).

Uma frase de *Húmus* torna-se lapidar por conter quase todas as questões sobre as quais nos temos debruçado: “Passamos a vida a conter outro *ser* – outra *coisa* – outro *espanto*” (1926a: 110; *itálicos nossos*). *Jogo*, *vila* ou *praça*, tudo se torna uma proteção, um dique contra a enxurrada do instinto. Ao mesmo tempo que as velhas falam na *praça*, discutem na *vila* ou estão à roda da *mesa de jogo*, outra *coisa* observa de fora e compreende o absurdo. Os dois lados distinguem-se assim com mais clareza: “Mora dum lado o espanto” – a angústia perante a existência – “do outro o absurdo” (60) – o quotidiano, o hábito, o dever.

³⁹ Vergílio Ferreira encontra o mesmo sentimento, mas prefere pensar em termos de *pavor*: “É um pavor que resulta da simples abordagem do insondável de um «eu», como ainda do conflito ou separação entre esse «eu» profundo e o que o esquece na mecânica dos dias” (1967: 200).

Em todo o caso, todas essas figuras a determinado ponto têm momentos de aguda consciência e de confronto com o espanto. Esse choque é especialmente relevante no capítulo intitulado “Outra vila”. Depois de a morte ter sido suprimida, vêm à tona três dos pontos cardeais da vida autêntica: o *espanto*, o *silêncio* e o *espectro* – “Tenho aqui a vila sufocada de *espanto*, e neste momento de *silêncio* e *mudez*, todos encaram com desespero os próprios *fantasmas*” (137; itálicos nossos). Será depois de uma intensa meditação que o narrador afirma ter chegado ao ponto fulcral do drama na figura da D. Leocádia: “O drama é tu, D. Leocádia, não te poderes desfazer da outra D. Leocádia; o drama supremo é tu seres ao mesmo tempo, *D. Leocádia* 29-3.º-D e *D. Leocádia Infinito*” (193; itálicos nossos). Esta é, de facto, uma magnífica forma de pensar o *Dasein* preso ao quotidiano, a *toda a gente* e à sua existência civil – aqui presente no número da habitação (outra carapaça). É marcante que o que define esse *estar-aí* seja a morada: ao contrário do *unheimlich*, é precisamente o familiar, algo que traz “tranquilized self-assurance – «Being-at-home», with all its obviousness – into the average everydayness of *Dasein*” (Heidegger 1927: 233).

O reverso, presente aí como “D. Leocádia Infinito”, levanta algumas dificuldades. Se o objetivo é marcar a diferença entre o ente caído no quotidiano e aquele que vive o espanto e a angústia, na conceção heideggeriana, “Infinito” não faria sentido porque a essência da existência é precisamente a finitude. De qualquer forma, na escrita brandoniana, a problemática associada ao tempo está sempre muito vincada. Assim, se “D. Leocádia Infinito” quer marcar uma experiência fora do tempo cronológico – o do relógio da *praça* –, pensamos que essa infinitude pode estar mais perto da *Augenblick* – *instante* ou *momento de visão* –,

phenomenon which *in principle* can not be clarified in terms of the «now» [...]. The «now» is a temporal phenomenon which belongs to time as within-time-ness: the «now» ‘in which’ something arises, passes away, or is present-at-hand. ‘In the moment of vision’ nothing can occur (Heidegger 1927: 387-388).

Tal como o *Dasein*, a temporalidade divide-se portanto em inautêntica e autêntica. A primeira como “forma de temporalização [que] representa a compreensão que o *Dasein* vulgar e de senso comum faz do tempo” (Hoffman 1993: 225); a segunda como instante em que o “carácter processual e dinâmico da temporalidade precede e condiciona todas as nossas noções de fluxo temporal tal como é entendido de forma

cronológica” (*ibidem*: 226). “D. Leocádia Infinito” é menos *chronos* e mais *kairos* e, nesse sentido, só poderia viver num tempo que, em comparação com a temporalidade inautêntica, está “out of joint”.

Esse *instante* ou *momento de visão* é fundamental para o choque repentino da *angústia*, tonalidade afetiva “que procede de um súbito descolarmo-nos das coisas, de um súbito interrogarmo-nos sobre o porquê da sua existência, de uma súbita aparição da sua injustificabilidade” (Ferreira 1962: 78). No entanto, a *angústia* é na maior parte do tempo uma instância latente, em permanente vigília, até que num arrombo [*Augenblick*] *desvela o nada*: “[the nothing is an] obscured manifestation [...] that only anxiety originally unveils. Anxiety is there. It is only sleeping. Its breath quivers perpetually through Dasein” (Heidegger 1929: 93). Novamente se estabelece o paralelismo entre a *angústia* e a *coisa reticente* que, em *Húmus*, toma certas dimensões espectrais, como já fomos apontando. É assim que, no meio do *quotidiano*, o *momento de visão* surge sem aviso: “– Jogo! – E de repente todo o meu ser é sacudido pelo espanto que tateia à minha roda. Raras vezes entramos em contacto, mas sinto-o aqui ao meu lado – sem nos chegarmos a entender” (1926a: 65).

Este excerto é também significativo pela questão da dificuldade em comunicar: o confronto com o espanto é marcado por um diálogo impossível. Já antes abordámos a diferença entre angústia e medo e verificámos que este é relativo a algo presente no mundo. Portanto, ao definir o objeto da angústia, é difícil a passagem pela linguagem: “Anxiety robs us of speech” (Heidegger 1929: 89). Assim, “Dread [*Angst*] is indeed always dread of..., but not of this or that. Dread of... is always dread about...” (*ibidem*: 88). O objeto da angústia é aqui graficamente marcado com *reticências*. Já antes, em *Ser e Tempo*, o filósofo alemão pensava na “voz da consciência” como *chamada* que força o *Dasein* à *reticência* de si mesmo (1927: 318, 322). Podemos então ver as *reticências* como a forma gráfica de um *silêncio gritante*, da *chamada silenciosa* que desperta a consciência, mas também como “the visibility of the invisible” (Derrida 1993: 125) do *espectro*.

Heidegger defende que essa *chamada silenciosa* pode ser erroneamente interpretada como facto biológico da consciência ou como um poder a que é dado um nome – normalmente, Deus. No seu entender, essa *chamada* não vem senão do próprio *Dasein* e a dificuldade está em ultrapassar uma linha de pensamento dominante, na qual “what is (in other words, anything so factual as the call) must be *present-at-hand*, and

that what does not let itself be Objectively demonstrated as *present-at-hand*, just is not at all” (1927: 320). Tal pressuposto deixa-nos quase no limiar da *hantologie*, onde “to haunt does not mean to be present, and it is necessary to introduce haunting into the very construction of a concept. Of every concept, beginning with the concepts of being and time” (Derrida 1993: 202).⁴⁰ Derrida, em vez de abrir um conflito, acaba sim por colocar a ontologia dentro da *hantologie*.

Mesmo que tenhamos chegado à conclusão de que o *chamamento* só pode vir do próprio *Dasein*, a fonte não é reconhecível: “the call is from afar unto afar. It reaches him who wants to be brought back” (Heidegger 1927: 316). Ou seja – e tomando de empréstimo a imagem tão acusmática do rádio –, a *chamada* está sempre *lá*, num *nada atópico*, como uma *frequência* que apenas necessita de uma sintonização adequada. É para nós importante pensar em sintonização se Heidegger torna explícito que uma condição necessária para receber a *chamada* é uma determinada *Gestimmtheit*. Normalmente traduzida por *tonalidade afetiva*, *Gestimmtheit* tem origem em *Stimmung*, que tanto pode significar humor como afinação, no sentido em que se afina um instrumento musical, por exemplo.⁴¹ Mesmo sintonia acaba por ser uma palavra com um significado forte porque se trata de estar num mesmo tom. Há uma articulação entre um impulso e um recetor: entre aquilo que chama e aquele que é chamado.

Essa experiência de repentina sintonização a uma determinada frequência parece muito semelhante à que levou Edvard Munch a pintar aquele que possivelmente é o quadro expressionista mais reconhecido, *O Grito*:

I felt a huge scream welling up inside me – and I really did hear a huge scream. The lines and colours quivered with movement. These vibrations of light caused not only the oscillation of my eyes. My ears were also affected and began to vibrate. So I actually heard a scream. Then I painted *The Scream* (Munch *apud* Toop 2010: 194).

Pensamos imediatamente num momento de *Húmus* que, em nossa opinião, tem contactos com *O Grito*:

⁴⁰ Já antes notamos que a *chamada* [*der Ruf*] “comes from me and yet from beyond me”. Cf. p. 88.

⁴¹ Em inglês esta coincidência é ainda mais forte. *Tune* é tanto sintonizar (a rádio, por exemplo) como afinar uma guitarra. Aliás, a tradução inglesa mais comum de *Gestimmtheit* mostra bem esta raiz: *attunement*.

mais poentes onde o oiro e o roxo predominam, mais gritos no mundo, mais vulcões de cores, que pressagiam catástrofes, e um ruído apagado, esquisito, insuportável dentro de nós próprios, que comparo ao som duma borboleta esvoaçando contra as paredes dum vaso (1926a: 215).

Fica aqui explícito que o grito se dá na interioridade, tornando-o no que poderia ser visto como um *ruído reticente*: apagado e insuportável. Poderíamos dizer: silencioso e gritante.

O *Grito* pode ser emparelhado com um outro quadro do mesmo pintor, *Angústia* [Angst] (circa 1896), repetindo este um ambiente geral através de cores e elementos idênticos. Ora, *grito* e *angústia* parecem de facto estar ligados. O que pretendemos é relacionar o *grito* com a *chamada* de que fala Heidegger. Não um grito de elevada intensidade, mas um grito no sentido em que não se pode ter a expectativa da comunicação: tal como uma “borboleta esvoaçando contra as paredes dum vaso” é um ruído. Ou seja, na sua mais elementar definição, um som de frequência variável. Tentando encontrar um vínculo – em *Húmus* – entre grito e espanto, Maria Alzira Seixo pensa no primeiro como resposta ao segundo (2000: 22). No entanto, pensamos ser mais apropriado inverter os dados e admitir o espanto como resposta ao grito. Mas a um grito que, atrás de uma cortina imposta pelo ruído do dia a dia, só encontra realmente expressão no desvelamento que o silêncio proporciona.

As últimas páginas de *Húmus* são particularmente impressionantes, no que diz respeito ao grito: “O uivo não cessa. Irrita. Enche o mundo todo. Quem grita? Nós próprios? O homem que range por não poder suportar a vida? O grito domina tudo, trespassa o globo e ecoa no mundo” (1926a: 222). Mais uma vez, o ruído é interioridade, é um som de que o homem nunca se consegue afastar. Range, frequenta-o e é independente dele: é como um espectro que o assombra. Nesse sentido, a muito conhecida experiência de John Cage na câmara anecoica é o exemplo maior. Perante um ruído que nunca cessa, a impossibilidade de encontrar o silêncio absoluto torna-se opressora e sinistra. Se existe vindo do próprio, mas irreconhecível, voltamos ao *unheimlich*. Tal como a *chamada da consciência*, o ruído

is precisely something which *we ourselves* have neither planned nor prepared for nor voluntarily performed, nor have we ever done so. ‘It’ calls, against our expectations and even against our ill. On the other hand, the call undoubtedly does not come from someone else who is with me in the world. The call comes *from me* and yet *from beyond me* (Heidegger 1927: 320).

Todo este parágrafo já antes tinha sido citado, mas cremos que ganha agora uma nova ressonância. Aliás, a possibilidade de existência de um silêncio que nunca deixa de ser audível é explícita em *Húmus*: “Tenho vontade de fugir para onde não ouça o silêncio” (1926a: 217).

Deste modo, podemos concluir que tanto o grito é silencioso como o silêncio é gritante e ecoante. Assim, o grito e o silêncio não só não se opõem, como estão interligados. Um pouco à imagem do ser na angústia e do nada: “a existência, no seu próprio acontecimento de existência, significa, na angústia, o nada, como se o verbo existir tivesse um complemento directo” (Lévinas 1982: 26). Admitindo que “[a]nxiety robs us of speech” (Heidegger 1929: 89), para lá do *grito silencioso* como *chamada*, o tom exclamativo com recorrência surge como resposta. O que traduz o estado de choque é esse som desarticulado, tantas vezes a única resposta possível das figuras de *Húmus*, desabitadas de falar autenticamente e presas nas palavras gastas que as encobrem.

No início deste terceiro capítulo, quando introduzíamos algumas indicações acerca da experiência acusmática, antecipámos que a especulação acerca das causas era um dos núcleos de *Húmus*. Por um lado, levanta-se a hipótese de Deus como origem da *chamada da consciência* (ideia rejeitada por Heidegger). Esta questão teológica será desenvolvida num outro momento do nosso trabalho. Em todo o caso, podemos já avançar a hipótese de um Deus com frequência entendido em termos negativos. Outra possibilidade de origem remete para a forte relação com os mortos. A partir da *chamada*, que já foi matizada com o *grito*, estando *em nós* e *para lá de nós*, torna-se tentador orientá-la no sentido de *conjurar* ou *convocar* os mortos. Isto resulta, no entanto, em fortes sentimentos de culpa: primeiro, como já demos a entender, culpa pela incapacidade de decifrar;⁴² depois, pela própria morte dos mortos; e ainda por amiúde se incorporar a culpa de não se sair da vida abjeta e decaída.

Neste último caso, a culpa tem exatamente o sentido em que Heidegger a entendia e que se relaciona com a própria existência: culpa que se manifesta em relação aos momentos de queda e que, surgindo com a morte, o embate com os mortos deixa a nu o *Dasein* e o que este se fica a *dever* a si mesmo. Daí que a reação das figuras de *Húmus* perante o espanto seja muitas vezes a assunção histérica da falha em ter vivido sempre uma vida inautêntica, presa aos Outros: “Há momentos em que a vida se me

⁴² Cf. p. 90.

afigura iluminada por outra claridade. Há momentos em que cada um grita: – Eu não vivi! Eu não vivi!” (1926a: 64).

Sobre uma segunda culpa, sentida pela morte dos mortos, queremos destacar com especial atenção o último fragmento do livro: “Ouves o grito? Ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?... – É preciso matar segunda vez os mortos!” (222). Esse grito, entendendo-o como eco do sentimento de culpa, recorda um episódio atribuído a Morton Feldman, compositor de uma música de “silent protest, cutting loose from the ghost-ridden European world” (Ross 2007: 529), e que é *estranhamente* semelhante a *Húmus*. Depois de algum sucesso na Alemanha do pós-guerra, e questionado sobre a possibilidade de aí se instalar, “Feldman stopped in the middle of the street, pointed down, and said, «Can’t you hear them? They’re screaming! Still screaming out from under the pavements!»” (*ibidem*: 529-530). O que se percebe como comum nos dois casos é um difícil exercício de luto surgindo do facto de que “[s]obreviver é ser culpado” (Eiras 2012: 46). Nesse sentido, “*Húmus* ecoa a exigência: os mortos querem viver” (*ibidem*).

Essa possibilidade de “ouvir os mortos” é, em certa medida, a derradeira e mais forte experiência acusmática. Não é apenas ouvir sem ver: é ouvir a mais inultrapassável invisibilidade. É ouvir até o que não tem fonte possível. No entanto, talvez no caso de *Húmus* a fonte seja o próprio livro ou, melhor ainda, o seu título. Queremos com isto dizer que, tal como entende Derrida, a origem do espectro é a *terra*, na medida em que “[e]very *revenant* seems here to *come from and return to the earth*, to come from it as from a buried clandestinity (*humus* and mold, tomb and subterranean prison)” (1993: 116; *itálicos nossos*).

Heidegger entende a obra de arte como a atividade do homem mais ontológica na medida em que “abre e funda um mundo” (Vattimo 1971: 125) e que, “juntamente com [...] [o] aspecto de clareza e significação explícita, a obra se apresenta também como uma ulterior reserva de significações” (*ibidem*: 126). A esta reserva, Heidegger apelida de *terra* (*Erde*) e à significação, *mundo* (*Welt*). Perante uma obra de arte, somos sempre colocados diante de um *mundo* – o “que a obra declara explicitamente nas várias interpretações” (*ibidem*: 127) –, e da *terra* (*Erde* e, por extensão, *húmus*) – “por essência, o que se fecha em si” (Heidegger 1936: 37).

Sendo assim, pela sua forma, já muito discutida ao longo as últimas páginas, o livro de Raul Brandão é terreno especialmente duro no que diz respeito ao que está em

reserva, escondido, atrás do muro. Portanto, e se aceitarmos o húmus como a origem e ponto ao qual regressa o espectro, é preciso entender *Húmus* como *terra* de veras espectral e o seu *mundo* como forma do *efeito visor*.⁴³ *Húmus*, ao fechar-se em si numa *armadura* ou num *problema* que impede a clareza e que, como é nossa tese, por tendência rompe com a retina, cria a possibilidade de um sentido para o texto que nunca se mostra por completo. O sentido, assombrando o livro, é um outro espectro: com os seus ecos e ressonâncias, visitas e frequência, mas que no fim acaba por “*come from and return to the earth*” (Derrida 1993: 116). E, desse modo, o leitor sente-se visto e “escuta” sem ver, facto que aliás o coloca no mesmo plano do narrador e de tantas figuras do texto: no centro de uma experiência acusmática.

⁴³ E o húmus, como solo de matéria orgânica em decomposição, nesse sentido, pode também ser entendido como terra de espectros.

II – Rui Nunes

1 – Poder e Totalidade

1.1 – Fruição, Pornografia e Pós-modernismo

Em 1944, Theodor Adorno e Max Horkheimer publicam *A Dialética do Esclarecimento* e cunhavam o termo *Kulturindustrie* – *indústria da cultura*. Ao partir de uma reflexão ainda da primeira metade do século XX – e numa época tão marcadamente acelerada e em permanente mutação – será útil interrogar até que ponto permaneceu, diminuiu ou se amplificou o sentido da *indústria da cultura* aqui apresentada:

Everything has value only in so far as it can be exchanged, not in so far as it is something in itself. For consumers the use value of art, its essence, is a fetish, and the fetish – the social valuation which they mistake for the merit of works of art – becomes its only use value, the only quality they enjoy. [...] Art becomes a species of commodity, worked up and adapted to industrial production, saleable and exchangeable (Adorno e Horkheimer 1944: 128).

Ainda que de forma muito resumida, o excerto anterior capta bem algumas características essenciais da indústria cultural: área de negócio que assenta na produção em série de mercadoria apresentada como cultura, e que leva à propagação do *fetichismo*.

Sobre a actualidade deste pensamento, Fredric Jameson entende que “[a]ny sophisticated theory of the postmodern ought to bear something of the same relationship to Horkheimer and Adorno’s old «Cultural Industry» concept as MTV or fractal ads bear to fifties television series” (Jameson 1991: x). Quer isto dizer que, ultrapassadas as diferenças nos produtos e fenómenos culturais, a velha reflexão dos autores da escola de Frankfurt permanece atual. Isso torna-se mesmo muito evidente quando Jameson define a cultura na era *pós-moderna* como

a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and

tentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process. The «life-style» of the superstate therefore stands in relationship to Marx's «fetishism» of commodities (*ibidem*).

Da mesma forma que Jameson defendia uma reflexão sobre o *pós-modernismo* devedora de Adorno e Horkheimer, quanto a nós o mesmo se aplica ao que em 1967 Guy Debord apelida de *sociedade do espetáculo*. O ponto essencial para a teoria de Debord é uma progressiva separação entre os homens, enclausurados numa relação mediada pelo espetáculo:

O espectáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta na sua plenitude a essência de qualquer sistema ideológico: o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real. O espectáculo é materialmente «a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem» (1967: 134).

A grande consequência desta tendência é perder-se uma relação face a face, o que terá fortes implicações éticas. Nesse caso, a vida diária seria “uma organização sistemática da «supressão da faculdade de encontro», e [...] sua substituição por um *facto alucinatório social*: a falsa consciência do encontro, a «ilusão do encontro»” (Debord 1967: 135). Parece-nos óbvio que esse *facto alucinatório social* e a “ilusão do encontro” são ainda mais fortes hoje, suportados por tecnologias que permitem não só a relação com a audição (que já existia com o telefone), mas também com a imagem.

Já neste século, Rui Chafes acredita na continuação do mesmo processo. Todavia, e pensamos que de modo não inocente, o autor aponta não apenas para uma *sociedade do espetáculo*, mas para uma *civilização do espetáculo*, cultura que se expande, conquista e se universaliza: “Caminhamos para uma civilização do espectáculo em que o sensacionalismo, a frivolidade, a superficialidade e o entretenimento são a expressão de uma indiferença passiva que aceita tudo como sendo cultura até chegarmos ao ponto de já não saber o que é a cultura” (Chafes 2012: 55). Esta simbiose entre entretenimento e cultura – e a dissolução da segunda em processos de ordem economicista – cedo foi compreendida por Adorno e Horkheimer quando escreviam que, na sociedade contemporânea, “[c]ulture [...] merges with advertisement” (Adorno e Horkheimer 1944: 131).

Acerca da situação da sua obra no contexto editorial, Rui Nunes dirá: “[a] publicidade destrói completamente aquilo que escrevo, é uma sombra que se projecta.

Esse tipo de mostração torna pornográfico aquilo que o não  ” (2012c: 16). É importante pensar no que quer exatamente aqui dizer *pornografia*. *Porno* dever ser tomado pelo seu valor de prostituição, sedução, venda. Portanto, parece-nos que a maior crítica está na situação da venda da escrita através de uma imagem que se quer apelativa e comunicativa e que Nunes vê como pornográfica.

Numa outra entrevista, o autor de *Nocturno Europeu* volta à mesma ideia: “Quando entro hoje numa livraria, vejo capas a brilhar por todo o lado, com caras enormes dos autores, muitas historietas, uma verdadeira pornografia” (2013c: 8).⁴⁴ Não podemos deixar de notar como a diferença entre arte e indústria cultural, para Adorno e Horkheimer, se faz em termos semelhantes: “Works of art are ascetic and shameless; the culture industry is pornographic and prudish. It reduces love to romance” (Adorno e Horkheimer 1944: 111).

Ao insistirmos na ideia de pornografia e na sua associação   cultura enquanto indústria, o que está em causa   a sedução e a insinuação. Daí que facilmente o leitor passe de uma obra a outra, de um autor ao seguinte, de *best seller* a *best seller* que logo se torna elemento pouco mais que decorativo, representando de forma exemplar a ideia de *fetiche* – “the social valuation [...] [mistaken] for the merit of works of art” (*ibidem*: 128). É frequente a associação desta sedução e mostração ao mercado capitalista, por oposição a uma certa ocultação erótica. Isto quer dizer que, como refere Byung-Chul Han, o capitalismo “intensifica o progresso do pornográfico na sociedade, na medida em que tudo expõe e exhibe como mercadoria” (Han 2012: 38).

Valorizando a aceleração, a sociedade hodierna define-se pela fluidez, tal como faz Zygmunt Bauman quando, em vez de pensar em *pós-modernidade* para definir um contexto social contemporâneo, pensa em *modernidade líquida*, refletindo assim o que acredita ser cada vez mais essencial na experiência quotidiana: mudança constante e desenraizamento; domínio do descartável sobre o que é mais sólido e durável.

Nesse sentido, e pensando na literatura, podemos perguntar: que interesse tem hoje para a *indústria da cultura* (e, em sentido mais alargado, para a *sociedade do*

⁴⁴ Em 2012, acerca de *Barro*, o autor insiste: o livro “vai violentamente contra a «literatura», o espectáculo quase pornográfico de um comércio de livros, de autores, de acontecimentos. *Barro*   contra essa palavra separada” (2012b: 17). E já em 2004, num pequeno inquérito de balanço literário anual, Rui Nunes escreve: “No país de «sempre os mesmos», há os «outros»: os que escrevem contra a omissão, essa forma subtil e eficaz de censura; os que vivem indiferentes   pornografia desolada da propaganda” (2004: 12).

espetáculo) um livro que resista à leitura e interpretação, se a lógica de mercado impõe precisamente o contrário – a leitura fácil, rápida, facilmente assimilada e substituída: “it is the mind-boggling speed of circulation, of recycling, ageing, dumping and replacement which brings profit today – not the durability and lasting reliability of the product” (Bauman 2000: 14). Ou seja, “[a] cultura já não se produz para durar”, como diz Baudrillard em *A Sociedade de Consumo* (1970: 106).

Assim, podemos pensar em Rui Nunes como caso paradigmático de um autor que propõe uma obra dura e durável. Para Manuel Frias Martins,

não admira que surjam resistências críticas ao tipo de realização artística que tem em Rui Nunes um dos seus expoentes qualitativos. Além disso, a acentuada fragmentação narrativa das obras deste autor atira a sua legibilidade para patamares extremamente complexos (2009: 37).

Semelhante opinião tem Maria João Reynaud: “Geralmente considerada difícil, [...] a obra de Rui Nunes tem ficado distante do grande público, circulando numa espécie de circuito paralelo” (2002: 381).

Quando a obra está condenada à circulação comercial, o resultado é “[o] produtor do *valor da obra de arte* não [...] [ser] o artista mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich* produzindo a crença no poder criador do artista” (Bourdieu 1992: 261). Nessa medida, Julio Conrado apresenta uma visão especialmente dura em relação aos “operadores” envolvidos na *indústria da cultura* e culpa-os pelo distanciamento da obra do autor de *Barro* em relação a um universo de leitores mais alargado,

[q]uer porque a natureza reservada de Rui Nunes [os] afugenta [...], mais ávidos de fazerem do escritor homem-espetáculo do que interessados em acautelar o respeito pelo valor intrínseco da obra literária, quer porque a prosa deste «esquisito» autor oferece efectivas dificuldades de penetração à «leitura» mal preparada para lhe descodificar as espessas tramas referencial e relacional (1988: 121).

Em “Sobre o carácter fetichista na música e a regressão da audição”, Adorno propõe que “[t]oda a arte «ligeira» e agradável se tornou ilusória e falsa. [...] A

expressão «fruição da arte» soa esquisita” (Adorno 1991: 25-26).⁴⁵ Na mesma linha, Fredric Jameson defende que a primeira característica da *pós-modernidade* é a falta de profundidade – *flatness* ou *depthlessness*: “the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, [is] perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms” (1991: 9). No caso, como exemplos contrastantes, o autor norteamericano dá “O par de sapatos” de Van Gogh, pintura na qual os sapatos da camponesa “slowly recreate about themselves the whole missing object-world which was once their lived context” (*ibidem*: 8), por oposição com “Diamond dust shoes” de Andy Warhol, onde “[t]here is [...] no way to complete the hermeneutic gesture, and to restore to these oddments that whole larger lived context” (*ibidem*), apenas “gratuitous frivolity” (*ibidem*: 10).

É claro que esta interpretação é bastante discutível. Em todo o caso, concordamos com a tendência *pós-moderna* para a valorização daquilo que está aí, daquilo que aparece. Nesse sentido, Debord chama a atenção para o “monopólio da aparência” – “«o que aparece é bom, o que é bom aparece»” (1967: 12). Ora, em comparação com uma determinada forma de silêncio que será abordada mais adiante, Emmanuel Lévinas entende a visão como “satisfação da sensibilidade, fruição, contentamento do finito sem preocupação do infinito” (Lévinas 1961: 186). É preciso sempre considerar a filiação marxista de grande parte dos autores que temos citado, para os quais uma das armas do capitalismo consiste na fruição como promessa, recompensa pelo trabalho, num percurso cíclico e perverso: “Entertainment is the prolongation of work under late capitalism. It is sought by those who want to escape the mechanized labor process so that they can cope with it again” (Adorno e Horkheimer 1944: 109).

Rui Nunes parece verificar, como Debord, a existência de um “monopólio da aparência” na literatura. Ou melhor, naquilo que, num excerto marcante, designará por “literatura”, assim mesmo, entre aspas, e que pode ser transposto para a arte em sentido mais geral, um mundo de relações cruzadas, assim descrito por Pierre Bourdieu:

Deve[-se] por isso levar em conta não só os produtores directos da obra na sua materialidade (artista, escritor, etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam na produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral

⁴⁵ Como exemplo de obra que recusa ser fruída, Adorno aponta para a música de Schoenberg e nisso compara-a, de modo um tanto irónico, com a música popular. Nesta, o prazer não era fruição porque seria sem profundidade, prazer inconsciente.

e no valor distintivo desta ou daquela obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, directores de galeria, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, coleccionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris, etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte [...] capazes de agirem sobre o mercado da arte, ou através de veredictos de consagração acompanhados ou não de benefícios económicos [...], ou através de medidas regulamentares [...], sem esquecermos os membros das insituições que concorrem para a produção dos produtores [...] e para a produção de consumidores aptos a reconhecerem a obra de arte como tal (Bourdieu 1992: 262).⁴⁶

O espetáculo chama a si uma fala ininterrupta, domina e dissemina-se no discurso comum, no *fatalório* heideggeriano: “O espectáculo é o discurso ininterrupto que a ordem presente mantém consigo própria, o seu monólogo elogioso” (Debord 1967: 15). Voltamos uma vez mais ao “monopólio da aparência”, domínio que tem nos *media* o grande aliado:

When social significance is attributed only to what is immediate, and to what will be immediate immediately afterwards, always replacing another, identical, immediacy, it can be seen that the uses of the media guarantee a kind of eternity of noisy insignificance (Debord 1988: 15).

Numa constante reciclagem terminológica, a contemporaneidade é geralmente descrita como “era da informação”, quando, na verdade, a informação facilmente se reduz a confusão e a “noisy insignificance” (*ibidem*). Tomando por base a categorização proposta por Murray Schaffer, a paisagem sonora da *sociedade do espetáculo* só pode ser especialmente *lo-fi*: “The world today suffers from an overpopulation of sounds; there is so much acoustic information that little of it can emerge with clarity” (1977: 71). Em consequência, queremos abordar dois fenómenos acústicos que nos parecem especialmente relevantes e em diálogo estreito com a *indústria da cultura* e a *sociedade do espetáculo*: *flat line sound* e *moozak*.

O *flat line sound* – “The flat continuous line in sound is an artificial construction [...] rarely found in nature” (Schaffer 1977: 78) – surge quotidianamente com a

⁴⁶Acerca da consagração da obra, Baudrillard afirma que “o sistema de prémios [...] reencontrou espantosa sobrevivência, acabando por adaptar-se ao ciclo funcional da cultura moderna. [...] Outrora, indicavam um livro para a posteridade e era divertido. Agora, assinalam determinado livro para a actualidade e é eficaz” (Baudrillard 1970: 106-107).

proliferação de máquinas e *gadgets*.⁴⁷ Ao contrário dos sons naturais que mantêm propriedades da ordem do *ataque*, do *corpo* e da *queda*,⁴⁸ Schaffer explica bem como a elevada frequência dos mecanismos industriais fazem do som um dado contínuo, sem esses períodos naturais, o que resulta apenas num *drone* “imortal”. Tal fenómeno de imediato convoca uma das características da *pós-modernidade*, segundo Jameson: superficialidade e falta de perspectiva – *flatness*.

Outro elemento que, por altura da publicação de *The Soundscape* (1977), alterava a paisagem acústica era a propagação do *moozak*, termo derivado de *Muzak* – companhia norte-americana que vendia a estabelecimentos comerciais uma seleção musical que servia de fundo sonoro – e que hoje tem o seu equivalente na música ambiente ou na “música de elevador”: “Moozak reduces music to ground. It is a deliberate concession to lo-fi-ism. It multiplies sounds. It reduces a sacred art to a slobber. Moozak is music that is not to be listened to” (Schaffer 1977: 98).⁴⁹ Esta espécie de maquilhagem do silêncio pode ser vista como forma de evitar o *há* lévinasiano, experiência que se vive em terror, “[a]lgo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho” (Lévinas 1982: 33-34). Tal experiência tem um ponto de fuga que já foi abordado: “A saída do horror do *há* anunciou-se no contentamento da fruição” (*idem* 1961: 185). Esta reflexão faz todo o sentido quando integrada dentro da lógica defendida por Adorno e Horkheimer, segundo a qual “[a]musement always means putting things out of mind, forgetting suffering, even when it is on display. [...] It is indeed escape, but not, as it claims, escape from bad reality but from the last thought of resisting that reality” (1944: 116).

⁴⁷ “A máquina foi o emblema da sociedade industrial. O *gadget* constitui o emblema da sociedade pós-industrial” (Baudrillard 1970: 117).

⁴⁸ “Num som consideram-se três períodos de duração [...]. O transitório de ataque corresponde à passagem do silêncio ao som; o transitório de extinção [*queda*] é o período em que o som se extingue, enquanto o período de estabilidade [*corpo*] é o período entre os dois anteriores” (Henrique 2002: 170-1).

⁴⁹ Para Adorno, a música popular seria semelhante, especialmente se tivermos em conta que a sua grande característica é a *standardização*. Sobre isto, cf. T.W. Adorno, “On popular music” (1941). Aí, o autor alemão prefere falar em termos de, por exemplo, distração, e não fruição: “distraction is not only a presupposition but also a product of popular music. The tunes themselves lull the listener to inattention. They tell him not to worry for he will not miss a thing” (Adorno 1941: 459).

1.2 – Subversão da “gramática do poder”: o *dizer* e o *dito*

É necessário entrar realmente a fundo numa obra que entendemos como essencial para a compreensão de Rui Nunes, como é a de Emmanuel Lévinas, e a sua divisão entre o *dizer* e o *dito*. Mais do que encontrar uma chave, procuramos um excerto, na obra de Nunes, que seja sugestivo e marcante para nossa leitura. O seguinte, por exemplo, em *Nocturno Europeu*: “sob as histórias, destroços. / Não contar, dizer um tempo repartido” (2014b: 103).

É fulcral para nós e para a compreensão desta obra o excerto “não contar, dizer”. *Contar* – que aproximaremos do *dito* em Lévinas – implica frequentemente o espetáculo, transporta uma certa forma de encenação: também o objeto (mesmo artístico), ao tornar-se mercadoria, implica mostrar-se sedutor e transfigurar o seu valor, evidência já presente na reflexão marxista –

The form of wood, for instance, is altered if a table is made out of it. Nevertheless the table continues to be wood, an ordinary, sensuous thing. But as soon as it emerges as a commodity, it changes into a thing which transcends sensuousness (Marx 1867: 163).

Sobre este ponto de *O Capital*, Derrida força a metáfora teatral:

It is quite different when it [the table] becomes a commodity, when the curtain goes up on the market and the table plays actor and character at the same time, when the commodity-table, says Marx, comes on stage (*auftritt*), begins to walk around and to put itself forward as a market value. *Coup de théâtre*: the ordinary, sensuous thing is transfigured (*verwandelt sich*), it becomes someone, it assumes a figure (1993: 188).

Tal sugestão leva-nos inevitavelmente à representação, marca da *sociedade do espetáculo*, tese que abre a reflexão de Debord: “Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (1967: 9).

Na passagem do vivido para a mera representação e a falta de profundidade *pósmoderna*, e em relação ao que considera ser traço marcante na literatura portuguesa contemporânea, Rui Nunes afirma que o mais perturbador “é a fuga do real. É que não há vida: os livros falam de livros que falam de livros [...] num circuito fechado, do qual

está ausente todo o sangue, toda a tragédia, toda a seiva, toda a dor” (2006b: 6). Ao considerar os textos presos num circuito fechado, eles subjugam-se a mecanismos metareflexivos, através dos quais “[a] escrita já não fala de uma dor, fala da descrição de uma dor, isto é, fala de um livro” (*ibidem*). Desse modo, o que interessa a Nunes não é a representação, não é a história – “A história, a história... o horror da história” (2013d: 54) –, mas o que está abaixo disso: destroços. Esta questão terá implicações muito fortes a nível sintático, por exemplo, numa obra que progressivamente se afasta do *dito*.

Quando, acerca da escrita de Rui Nunes, Manuel Gusmão afirma que, ao “acumular índices narrativos, mesmo que funcionalmente desarticulados [...], mais do que contada, uma história fulgura textualmente revivida” (1988: 49), temos uma opinião próxima, mas não totalmente coincidente. Também consideramos que a obra é “mais do que contada”, mas pensamos ser essencial o progressivo afastamento da história. Acreditamos com mais força que, ao contrário do contar – do *dito* –, o *dizer* aproxima-se do silêncio e do vazio e assim contraria o descartável, mostrando a pobreza. Não ignoramos contudo que o livro tem existência factual e que é inevitável a sua presença no mercado – do mesmo modo que o *dizer*, como vamos verificar, não se pode desligar em absoluto do *dito*: “Que o *dizer* deve implicar um dito é uma necessidade da mesma ordem que a que impõe uma sociedade, com leis, instituições e relações sociais” (Lévinas 1982: 71).

Somos então obrigados a tentar compreender com maior exatidão a diferença proposta por Lévinas. O *dizer*, expressão *pré-temática*, é *sinceridade*, *passividade*, *responsabilidade*, *pobreza*, *nudez*, *Rosto*. Estas são palavras fulcrais para ler uma obra – a de Nunes – que, em nossa opinião, se tem vindo a revelar como “Dizer [...] que se desnuda da sua pele [do *dito*]” e torna-se “signo, significando-se [...], [e]xpressão anterior a toda a tematização do dito” (Lévinas 1974: 36). A grande tarefa será verificar como, na diferença entre *dizer* e *dito*, nos podemos acercar de tópicos relacionados com som e silêncio e de como isso terá implicações éticas e estéticas.

Citamos um excerto longo mas extremamente rico, que cobre um amplo leque de questões:

o Dizer [...] não é uma comunicação de um Dito que de imediato recobriria ou apagaria, ou absorveria o Dizer, mas Dizer que mantém aberta a sua abertura, sem desculpa, sem evasão nem álibi, entregando-se sem nada dizer de Dito. Dizer que diz o próprio dizer, sem o tematizar, mas

que ainda o expõe. Dizer assim, é fazer sinal desta mesma significância da exposição; é expor a exposição, em vez de nela subsistir como num acto de expor; é esgotar-se ao expor-se, é fazer sinal fazendo-se sinal sem *repousar* na sua própria figura de sinal. [...] [E]nunciação do «eisme» que não se identifica com nada. [...] Mas, fazer sinal deste modo, a ponto de se tornar signo – não é uma linguagem balbuciante, como a expressão do mudo ou o discurso do estrangeiro encurralado na sua língua materna. É a extrema tensão da linguagem, o para-o-outro da proximidade (Lévinas 1974: 158).

Queremos sugerir que o *dizer* está mais perto do tempo do *há*, que é o do “silêncio sussurrante”, “[a]lgo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que «há» não se poderia negar” (Lévinas 1982: 34). De modo diverso, o *dito* aproxima-se do discurso de todos, dos outros – e não do Outro –, daquilo que Heidegger apresentava como *Gerede*, o *falatório*, discurso sem fundo e que já aqui identificámos com o poder e com o ruído da *sociedade do espetáculo*: “Às vezes dizem-me: não percebo. E eu tenho medo. Como dizer-lhes que só o princípio não é o mesmo? E depois? Depois, toda a gente. A multidão ululante” (Nunes 2014b: 59).

Esta proposta da clareza de um texto, para Rui Nunes, seria a tarefa dos “amanuenses”, os que copiam, que apenas reproduzem o *dito*: “os amanuenses têm aqui a palavra certa da traição, vejamos dizem eles, vejamos no ecrã a lenta recessão dos vivos, número a número, sábio a sábio” (Nunes 2013b: 20). *Uma Viagem no Outono*, segundo Manuel de Freitas, é um livro que condena “implacavelmente o circo reles em que se transformou o meio literário português” (Freitas 2013a: 43). De facto, *Uma Viagem no Outono* é especialmente crítico com os “amanuenses”, reduzidos aos escritores que hoje “viajam de nome em nome, através de muitos nomes, de palestra em palestra falam da fome, da guerra, bebem um uísque, expõem certezas e maliciosas dúvidas, traem-se uns aos outros [...], representam múltiplos poderes benevolentes” (2013a: 10) e assim perpetuam a indiferença através da repetição. Longe de encontrarem o *Rosto*, saltariam “de uma cara para a mesma, de uma sala para a mesma” (*ibidem*: 11), de modo similar a uma viagem de escritores colaboracionistas que, em 1941, a convite de Joseph Goebbels, visitaram a Alemanha e acabaram a participar num congresso em Weimar, percurso descrito por François Dufay em *Le Voyage d’Automne*. A comparação é dura e porventura exagerada, mas mantém-se em ambos os casos a colaboração com o poder. Agora, de outras formas, “continuam a descer o reno, na manhã benevolente de outono [...] escritores oficiais, para quem o ofício é saboroso” (*ibidem*: 27).

É evidente que a diferença entre *dizer* e *dito* interceta inevitavelmente a questão política, condensada no que Nunes irá designar como a “gramática do poder”: conscientes do poder da palavra, “[t]odas as revoluções quiseram usá-la. Mas fizeram-no com a gramática do poder” (2012a: 51). Para lá do impacto que a fuga a tal gramática tem na escrita de Rui Nunes, esta vontade de romper com o discurso aceite, a espaços, torna-se literal e quase um programa: “Façam com as palavras aquilo que quiserem, / desfaçam-nas” (Nunes 2013b: 10).

Cada vez mais, para vários autores, a forma de exercer poder e enquadrar a totalidade de pensamento está num tipo de discurso que não permite a diferença e coloca à margem aqueles que o tentam subverter. A esse respeito, Lévinas questiona: “O discurso coerente que se absorve inteiramente no Dito – não deverá ele a sua coerência ao Estado que exclui, pela violência, o discurso subversivo?” (1974: 183). Então, a consequência da resistência é “[o] interlocutor que não se prostra diante da lógica [ser] ameaçado com a prisão ou o asilo” (*ibidem*). Vai ficando mais claro que, para alguns autores que se seguem, a forma de exercer o poder seria menos física, menos robusta e até menos ótica e mais propícia à exclusão. Adorno e Horkheimer recorrem a Alexis de Toqueville, em *De la Démocratie en Amérique*, para ilustrar a atitude dominante e o mecanismo:

«The ruler no longer says: “either you think as I do or you die”. He says: “You are free not to think as I do; your life, your property – all that you shall keep. But from this day on you will be a stranger among us”». Anyone who does not conform is condemned to an economic impotence which is prolonged in the intellectual powerlessness of the eccentric loner. Disconnected from the mainstream, he is easily convicted of inadequacy (Adorno e Horkheimer 1944: 105-6).

Neste âmbito, pode ser interessante regressar à questão que já tínhamos lançado: que interesse tem, para a *indústria da cultura* ou para a *sociedade do espetáculo*, uma obra que resiste? Terry Eagleton observa no início do século XXI um ambiente social – no ocidente – no qual o poder se tenta apoderar da cultura, visto que “[n]enhum poder político pode sobreviver satisfatoriamente através da pura coerção”, mas “é na própria subjectividade humana, com toda a sua aparente liberdade e privacidade, que o poder procura deixar a sua marca” (2000: 71).

Já num outro momento – “«E houve relâmpagos, vozes e trovões» – sobre o discurso apocalíptico: Derrida, Zimmermann e Rui Nunes” (Vasconcelos 2015) –

tentámos refletir acerca da obra de Rui Nunes e da sua relação com o poder. Aí, através de Derrida, procurámos demonstrar como a escrita do autor de *Armadilha* passava frequentemente por um discurso apocalíptico, género que não se submete a uma lógica aparentemente mais comum e aceite e que por isso é tantas vezes perseguido e excluído. Perante um texto que recusa esse contexto de posse e opressão, o Outro torna-se diametralmente longínquo e começa-se a compreender a distância absoluta entre o Mesmo e Outrem. Quer isto dizer que “[r]enunciar à psicagogia, à demagogia, à pedagogia que a retórica comporta, é abordar outrem de frente, num verdadeiro discurso. O ser não é então objecto em nenhum grau, está fora de toda a dominação” (Lévinas 1961: 59). Torna-se óbvio que o discurso, e em especial o discurso político – mas também o da literatura e da cultura em termos mais gerais –, é terreno que facilita a propagação da “gramática do poder”.

Rui Nunes defende em *Barro* que “[m]úsica e pintura compreenderam esse abuso e destruíram as respectivas sintaxes”, enquanto a “«literatura» [...] é a escrita instalada da infâmia, [...] obscenidade” (2012a: 51-52). Não quer isto dizer que toda a literatura se oriente por estes valores, e existem exemplos de escritores que fazem um percurso inverso, contra a corrente: James Joyce, Samuel Beckett ou Paul Celan.

Natural é que apareça em Rui Nunes uma certa apologia da *passividade*, o que não significa servilismo: “Sei que há outra maneira de perder um caminho, de me perder num caminho: é escrevê-lo, deixar que as palavras se desprendam umas das outras, e errem, tão sós, que nem um deus as volte a ligar. E, livres, confundam gramáticas e censores” (2012a: 45). É o processo subjacente em Derrida quando afirma que o “género apocalíptico, apócrifo, mascarado, cifrado, pode enveredar por desvios para enganar uma outra vigilância, a da censura” (1980: 61). Não contestamos a validade de palavras como “apocalíptico”, “apócrifo” ou mesmo “cifrado” para caracterizar a escrita de Rui Nunes. Já “mascarado”, em nosso entender, só pode ser considerado na medida em que está tão *nua*, tão “à pele” e colada à *sinceridade* que confunde. E isso, de facto, parece confundir.

A imagem que aqui contraria a máscara passa por uma escrita que tenta chegar ao osso. Isso pode ser realizado através de uma interrogação das palavras e dos seus usos: retirando aquelas que se tornaram aceites pela norma e que por isso entram bem em qualquer discurso – “[o] osso de qualquer palavra é uma palavra proibida, de sujidade é porcária, de excremento é merda, de vagina é cona” (Nunes 2014b: 61).

Este afastamento em relação às palavras “politicamente corretas” não é exclusiva dos últimos livros. Já em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, se podia ler:

o que eu quero é matar estas palavras cheias de perseguições, de campos de concentração, de câmaras de gás, de choros, de uivos, de cóleras, o que eu quero é acabar com as palavras de todo o poder, porque o poder fala sempre da mesma maneira, nele as palavras têm sempre o mesmo som (2006a: 103).

Estas palavras que “têm sempre o mesmo som” constituem o ruído, “fala contínua” do poder, o *dito* sem *dizer*.

É esse *dito* que, para Nunes, passa com regularidade no discurso político. Retórica que mascara o vazio de conteúdo através da música das palavras, que impõe um harmonia enganadora:

Sem prestarmos atenção às palavras tão certas, tão certeiras, que saem do rádio, afinal pode ser um ministro, o senhor presidente da república, uma autoridade, pessoas que falam tão bem, tão bem que nos esquecemos nessa música, não sabemos o que disseram, mas que falam tão, tão bem, é uma verdade incontestável, aliás todas as verdades são incontestáveis, se não o fossem, o que seria da verdade? do senhor presidente da república? do senhor primeiro-ministro? da própria república? que seria? que seríamos? se falassem menos bem, talvez os ouvíssemos, e perderíamos esta música, se eles tropeçassem numa palavra, numa só, talvez pensássemos nela, durante aquele tempo em que aflitos procuram retomar, retomar-se, mas não, uma palavra segue outra que segue outra que segue, e nós, perdidos num enlevo quase terno, dizemos: como fala bem (Nunes 2013a: 43-4).

Desse modo, o autor vê como absolutamente necessário quebrar esse ciclo, “[i]nterromper as frases, não ceder ao fascínio, ao fascismo, da sua certeza pandémica” (2005: 35).

Num texto publicado em 2009 no *Jornal de Letras*, intitulado “Uma lupa de ver o mundo”, acerca da *música*, o autor de *Grito* escreve: “O fascínio pelo som. Pelos sons” (2009b: 44). E prossegue esclarecendo como se processa para ele a escuta: “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” (*ibidem*). Explorar a intimidade é outra forma de ir ao núcleo, ao osso da linguagem, e de chegar às “palavras que não ficam bem, estragam a harmonia e a desarmonia, estragam tudo, estão fora” (Nunes 2014b: 61). Considera o autor ser

indispensável recorrer às palavras que são colocadas à margem, sempre avessas à apropriação. Desse modo, é fundamental questionar os discursos e “suspeitar da música das frases. Da melodia, essa trela, esse açaima” (Nunes 2012a: 52).

Comparemos esta postura com algumas propostas da música e da acústica no início do século XX. Pensamos, por exemplo, no futurista Luigi Russolo e no seu manifesto de 1913, “L’arte dei rumori”, mas também em Edgard Varèse e no seu texto “The liberation of sound”, de 1917. Ambos são contributos essenciais para a eletroacústica, devedores de Ferruccio Busoni, compositor que, alguns anos antes, já defendia a necessidade de a música se libertar de formas consagradas: “the art of music was born free and its destiny is to win again its freedom” (Busoni 1907: 1322).⁵⁰

Uma forma diferente de pensar o som já surgia nas primeiras experiências de Arnold Schoenberg e da Segunda Escola de Viena através da atonalidade. Ora, dentro do binómio tonalidade/atonalidade, é na segunda que mais facilmente vamos encontrar a desmontagem dos códigos aceites e, daí, segundo Derrida, o apocalíptico, mas também o obscurantista: “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” (Derrida 1980: 62; *itálicos nossos*).

Se aceitamos que a obra de Rui Nunes não raramente impõe uma “desordem tonal” e “não é identificável a partir dos códigos estabelecidos”, devemos retirar consequências ao nível da experiência de leitura. O autor está consciente de que os leitores “[e]ncalham, dizem logo «então porquê começar por minúscula se está ali um ponto?»” (Nunes 2013d: 54). A cedência ao melódico tonal como código compreensível e facilmente assimilável seria ceder ao poder da clareza e, logo, capitulação: “**o terror é devagar emendarmo-nos letra a letra até sermos legíveis**” (Nunes 2001: 55). Sobre as regras linguísticas transmitidas aos falantes de uma língua, Nunes dirá: “é bom que as tenham, mas que as destruam também” (2013d: 54). No fundo, outra forma de dizer: “primeiro, o prazer da melodia. E, depois, num trabalho paciente do ouvido, destruí-la” (2009b: 44).

Portanto, como em Raul Brandão, o texto move-se entre o legível e o ilegível. Neste caso, é certamente legível pela presença de léxico comum, mas ilegível dentro do “contrato ou [d]a concordata dominante [...] [,] desafio à receptabilidade estabelecida

⁵⁰ Cf. Anexo áudio 5.

das mensagens e à polícia dos lugares de destino” (Derrida 1980: 62). Esta posição implicará quebrar regras sintáticas e gramaticais, estabelecer novos códigos de composição da página, ou caminhar nas fronteiras dos géneros literários.

2 – Sintaxes da fraqueza e da viagem

2.1 – Porosidade e ruga

Neste capítulo, tentaremos verificar como em diferentes níveis linguísticos a obra de Rui Nunes joga no espaço entre o gramatical e o agramatical, o sintático e o assintático, numa longa tradição que remonta, por exemplo, a manifestos do futurismo italiano, nomeadamente ao “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912) e “Destruição da sintaxe. Imaginação sem fios. Palavras em liberdade” (1913). Ambos de Filippo Tommaso Marinetti e contemporâneos de “L’arte dei rumori”, de Luigi Russolo, naqueles textos o autor italiano insurge-se contra a “inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero” (1912: 109) e defende que o indivíduo que queira exprimir uma sensação forte “[c]omeçará por destruir brutalmente a sintaxe” (Marinetti 1913: 126), isto é, pela “liberdade absoluta das imagens ou analogias, expressas com palavras soltas e sem fios condutores sintáticos e sem qualquer pontuação” (*ibidem*: 127).⁵¹

O futurismo não combate a tendência aceleratória, mas oferece-se com fervor ao ruído e à máquina. Ainda que a questão da libertação da sintaxe musical seja importante, a postura geral dos futuristas é dificilmente comparável a algum traço da escrita de Rui Nunes. Como já referimos, a postura em relação ao Outro e a influência da filosofia lévinasiana só podem ser totalmente opostas ao pensamento de Marinetti, mesmo considerando o exagero aqui evidente: “[d]epois do reino animal eis que se inicia o reino mecânico” e se prepara “a criação do homem mecânico com parte substituíveis” (Marinetti 1912: 117).

O autor português está muito mais próximo da postura antimecanicista dos New Apocalyptic, movimento nascido nos anos 40 na Grã-Bretanha, hoje pouco mais que uma nota de rodapé na literatura inglesa, à sombra do domínio de Auden e vagamente

⁵¹ Na verdade, a pontuação não estaria totalmente excluída, mas substituída por sinais matemáticos e musicais.

associado a Dylan Thomas. Influenciado pelo surrealismo e politicamente anarquista, este movimento procurava subverter o discurso dominante:

there is no place for the individual in the Machine States and Apocalypse is, above all things, anti-mechanistic. Freud says, «The myth is the step by which the individual emerges from the group psychology», and Fraser [G. S. Fraser] rightly observes, «The Apocalyptic writer will be on the side of the myth, the living and organic expression of human need, against the object-machine – the attempt by newspapers, Government rhetoric, and systematic organization to manipulate men as mere parts of a huge State Machine» (Treece 1946: 76-7).

É interessante observar como um movimento hoje tão marginal antecipa o domínio dos *media* e da retórica governamental e assume algumas características do apocalíptico enquanto género que procura subverter o poder. Aliás, “its movement is in the direction not of domination, but of freedom from domination” (*ibidem*: 77).

Porém, a influência a nível sintático para nós dominante é Samuel Beckett, autor que Nunes diferencia de Joyce na medida em que o autor de *O Inominável* “é mais facilmente lido, porque [...], de certo modo, adoça. Beckett é terrífico, mas há uma ironia genial” (2003c: 6). Todavia, em termos gerais, pensamos ser mais acertado colocar Nunes mais perto de Beckett, sobretudo no que diz respeito à capacidade – ou incapacidade – da linguagem e da valorização do silêncio:

Joyce wrote as if language were inexhaustible and the possibilities of the novel infinite, and it may be that Joyce himself managed to exhaust both. Beckett, however, rejects the encyclopedic powers of the novel and turns his back on the power of language (Hassan 1967: 115).

Torna-se premente abordar aquilo que o escritor irlandês denomina de “syntax of weakness”. Esta noção é difícil de esclarecer, visto que foi transmitida num depoimento a Lawrence Harvey, presente num estudo hoje pouco acessível. Em todo o caso, são inúmeros os estudos críticos e biográficos que aludem a este dado. Por exemplo, James Knowlson afirma, em *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*:

Writing was for him, he said, a question of «getting down below the surface» toward what he described as «the authentic weakness of being». This was associated with a strong sense of the inadequacy of words to explore the forms of being. «whatever is said is so far from the experience»; «if you really go down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable». In this he was far removed, he maintained, from the approach of James Joyce:

«Joyce believed in words. All you had to do was rearrange them and they would express what you wanted». Beckett never seems to have believed that this was achievable (Knowlson 1996: 439).

Podemos imaginar que a “sintaxe da fraqueza” seja a possibilidade linguística de mostrar “a autêntica fraqueza de ser”. Tentaremos relacionar a *pobreza* com todas estas “fraquezas”. Nesse sentido, importa mencionar um texto de Beckett, “Three dialogues”. Nessa curta obra, que nasce da troca de ideias com Georges Duthuit, Beckett resume assim o seu sonho em relação à arte: “an art unresentful of its insuperable indigence and too proud for the farce of giving and receiving” (1949: 112). Ao defender uma “arte da indigência” que se distancia da farsa, estamos então perto da supressão da máscara, novamente.

Isso será ainda mais evidente quando, numa carta enviada a Axel Kaun em 1937 – testemunho riquíssimo e com vários pontos de contacto com a escrita de Rui Nunes –, Beckett reflete acerca da sua escrita:

[I]t is indeed getting more and more difficult, even pointless, for me to write in formal English. And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get to those things (or the nothingness) lying behind it. Grammar and Style! To me they seem to have become as irrelevant as a Biedermeier bathing suit or the imperturbability of a true gentleman. A mask. (Beckett 1937: 518).

Compreende-se assim a opção de Beckett por, a partir de *Molloy* (1951), passar a escrever em francês. Sem a máscara da gramática e do estilo adquiridos durante anos, afastando-se assim de certas normas e hábitos, “it is easier [...] to write without style in French” (Beckett *apud* Graver 1989: 5).⁵²

A necessidade de Rui Nunes quebrar a norma – “o respeito pela língua é o nojo de um texto” (2012a: 52) – acaba por ser um eco de Beckett quando este escreve na carta supracitada: “It is to be hoped the time will come, thank God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused” (1937: 518). Em consequência, para Rui Nunes, a verdade só pode surgir na escrita se não se

⁵² Lawrence Graver dá mais alguns exemplos de “enfraquecimento” e “empobrecimento” da escrita pretendida por Beckett: a Lawrence Harvey, o autor de *Watt* teria confessado que o francês seria “a form of weakness by comparison with his mother tongue” (1989: 6) e a Ludovic Janvier admite que, com esse gesto, cumpriria o desejo de “impoverishing myself still further” (*ibidem*).

demitir de uma função de resistência à norma e da sua capacidade de obscurecer: “é preciso destruir a literalidade, e só na destruição da literalidade, alguma coisa, chamemos-lhe verdade, pode aparecer” (2013d: 60), opinião confirmada em *Nocturno Europeu*: “Escrever não ilumina: escurece” (2014b: 90). Neste cruzamento de vozes entre o escritor português e o escritor irlandês, o segundo dirá ainda:

Since we cannot dismiss [...] [language] all at once, at least we do not want to leave anything undone that may contribute to its disrepute. To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for today’s writer (Beckett 1937: 518).

Todas estas ideias estão inevitavelmente ligadas à destruição da sintaxe, liberdade que, segundo Nunes, música e pintura teriam conquistado – “música e pintura compreenderam esse abuso e destruíram as respectivas sintaxes” (2012a: 51). Tais palavras estão sintomaticamente próximas das de Beckett quando este questiona: “is literature alone to be left behind on that old, foul road long ago abandoned by music and painting?” (1937: 518).

Na opinião de Rui Nunes, o autor que mais se aproxima dessa capacidade é James Joyce. No entanto, para Beckett, a escrita joyceana – nos primeiros esboços de *Finnegans Wake* – não seria ainda o caminho:

At first, it can only be a matter of somehow inventing a method of verbally demonstrating this scornful attitude vis-à-vis the word. [...] In my opinion, the most recent work of Joyce had nothing at all to do with such a programme. There it seems much more a matter of an apotheosis of the word (*ibidem*: 519).

O “desdém” em relação à palavra seria mais visível em Gertrud Stein e naquilo a que o escritor, ainda na mesma carta, chama de *Logographs*, escritos nos quais “the fabric of language has at least become porous” (*ibidem*). De facto, a confiança e crença joyceana no poder das palavras não está próxima da atitude de Rui Nunes perante as mesmas, nem mesmo na disposição gráfica do texto e no seu impacto visual: muito mais “poroso”, como diria Beckett, e “enrugado”, acrescentaríamos nós.⁵³ Em Rui Nunes, a

⁵³ Curioso notar como Nunes repara que em “Herberto existe o fascínio da linguagem [...] [que] em mim não existe. A linguagem não me fascina. Tudo aquilo que eu sou está de certo modo aí, e eu estou condenado a ela [à linguagem], mas ela não exerce nenhum tipo de fascínio sobre mim” (2013f).

desconfiança em relação à linguagem é enorme e explícita, facto que contribui decisivamente para a rarefação da escrita: “a minha suspeição em relação às palavras é tão forte que me tem levado a escrever cada vez menos” (2013c: 8).

A componente de composição gráfica será em breve analisada, até porque essa importância é referida pelo próprio autor ao constatar como os seus livros “vivem muito dos espaços, da composição da escrita na página” (2013c: 8). Mas é de notar desde já que Rui Nunes, em *Nocturno Europeu*, pensa não em fragmentos para descrever a sua escrita, mas em “bocados”: “os bocados não sabem porém da obra acabada, não insinuem nem indiciam, são grandes amontoados como a visão de um campo de mortos, ou uma vala comum, que é um único morto” (2014b: 100). A tarefa é “transformar os fragmentos em bocados, eliminar, iluminar o que se oculta num nome” e, dessa forma, escapar à “exterioridade bronca de todas as histórias” para fazer surgir um livro em que “nem onde nem quê” (*ibidem*: 99). Portanto, progressivamente rejeita uma certa avaliação positiva da crítica para se inscrever num terreno ainda mais *pobre* e *ameaçado*. O fragmento pressuporia um poder e uma certa aura: “hoje o fragmento tornou-se um luxo” (*ibidem*: 99). O fragmento enquanto estética é já um afastamento em relação ao Outro. É a norma, é um ornato: subterfúgio literário, literatura entre aspas.

António Guerreiro percebe com clareza essa vontade de “desconjuntar a sintaxe, de fazer dela um instrumento que tortura, destrói, enlouquece” (2013: 22). Podemos então resumir um dos pontos nucleares da nossa reflexão: a destruição da sintaxe como um dos mais fortes elementos que contribuem para a *pobreza* e *nudez* do texto. Essa destruição obriga a pensar na frequente estranheza da pontuação, promovendo, como na música, a rutura da harmonia e, por consequência, a valorização da paragem, da quebra, do silêncio. A substituição da vírgula por ponto final ou o seu contrário, a quebra abrupta de linha, os dois pontos entre “bocados” do texto são *nós* num fio que a gramática – a gramática normativa – quer contínua e sem atrito, de modo a tornar a comunicação clara. Dentro dessa lógica, Lévinas pensa que “[a]s interrupções do discurso, encontradas e relatadas na imanência do dito, conservam-se como que nos nós de um fio reatado, rasto de uma diacronia que não entra no presente, recusando-se à simultaneidade” (1974: 183).

Ao propor a dinamitação de uma linguagem harmónica, parece-nos importante referir Paul Celan – uma das grandes influências de Rui Nunes – quando defendia que a poesia alemã, ao contrário da francesa, seguia

uma linguagem «mais cinzenta», uma linguagem que, entre outras coisas, também quer ver a sua «musicalidade» situada num lugar onde ela já não tenha nada em comum com aquela «harmonia» que, mais ou menos despreocupadamente, se ouviu com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado (1971: 30).

Não por acaso, o grande modelo de Lévinas para marcar a sua diferença entre *dizer* e *dito* é o poeta de “Todtnauberg”. Em *Noms Propres*, Lévinas entende a poesia de Celan como

langage achevé, ramené au niveau d’une interjection, d’une expression aussi peu articulée qu’un clin d’œil, qu’un signe donné au prochain ! Signe de quoi ? de vie ? de bienveillance ? de complicité ? Ou signe de rien, ou de complicité pour rien : dire sans dit (1976 : 49).

Opinião muito semelhante parece ser a de Rui Nunes quando, em *Barro*, refere a escrita de Celan nos seguintes termos : “[e]ssas frases desconjuntadas são um corpo desconjuntado, uma língua reduzida a um sopro, / a haustos. Curtos” (2012a: 18).

Da mesma forma, Nunes caminha para uma obra mais condensada, frugal e rarefeita. Em linguagem musical, a totalidade da obra do autor português move-se na direção do silêncio e da ausência – *al niente*: “Tantos anos reduziram-te a uma ferida no lábio. Emudeceram-te. Quebraram os elos que as palavras constroem como térmitas” (Nunes 2012a: 36). Ora, esses elos frequentemente são conjunções. Enquanto as conjunções articulam, tecem um texto, o escritor pretende o contrário: desarticular, intrometer-se na melodia, criar *nós*. Outras vezes, quando as conjunções surgem, não ligam nada. O que fica é uma lacuna, um espaço negativo. Este processo é desvendado do seguinte modo: “Eu tinha posto «mas não há muro para elas». Mas não é isso, não é nada disso. É: «não há muro para elas, mas». Para a maior parte das pessoas o «mas» continua por ali fora. Ficam engalinhas. «Nem a madrugada dos muros nem»” (2013d: 54).

Este género de recurso leva a linguagem ao ponto em que subverte a coerência discursiva e a harmonia. Quando Deleuze, em *Crítica e Clínica*, dá o exemplo dos artigos “um” e “o” como apontando para um horizonte de expectativas, fala de um processo semelhante. Enquanto o primeiro tende para a particularização, o segundo tende para generalização (1993: 123). É o mesmo para “mas” e para “nem”. Ambas as

conjunções têm implicação no que se segue: a adversativa do “mas”, a negação de “nem”. Se esta expectativa não é cumprida, a língua “gagueja”.

No entender do ensaísta francês, fazer a língua “gaguejar” é chegar a

um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é *o fora* da linguagem, não está fora dela (*ibidem*: 128).

Então, “[q]uando a língua está assim tensionada” (chegada a esse limite – *fora-dentro*: na fronteira), “a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio” (*ibidem*). Fazer a língua gaguejar deste modo vai-se juntar ao conceito de “literatura menor”, proposto em conjunto com Félix Guattari e que, sucintamente, refere um determinado uso da língua que qualifica “as condições revolucionárias de qualquer língua no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)” (Deleuze e Guattari 1975: 41-2), portanto, que a *desterritorializa*.⁵⁴ Nesse sentido, “[a] linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (*ibidem*: 49), processo que eventualmente termina com “as linhas de fuga da linguagem: o silêncio, o interrompido, o interminável” (*ibidem*: 55).

2.2 – Uma escrita *des-inter-essada*

No que diz respeito à quebra do nexo entre musicalidade e harmonia, em «O meridiano», discurso proferido aquando da aceitação do maior prémio literário alemão, Paul Celan – outro caso de “literatura menor”? – entendia que a poesia tende precisamente para a rarefação e o silêncio: “É certo que o poema – o poema hoje – [...] com o mais acentuado declive da sintaxe ou do sentido mais desperto da elipse [...], o

⁵⁴ Como exemplos de “literatura menor”, Deleuze e Guattari mencionam Kafka, Joyce e Beckett. Mas, ao passo que Joyce “não pára de proceder por exuberância e sobredeterminação”, Beckett “procede à força de aridez e de sobriedade, de penúria prescrita” e Kafka opta “pela língua alemã de Praga, tal como ela é, dentro da sua própria penúria” (Deleuze e Guattari 1975: 43). Novamente se distingue entre o impulso joyceano e beckettiano através de termos como “exuberância” e “penúria”.

poema mostra, e isso é indesmentível, uma forte tendência para o emudecimento” (Celan 1971: 56). Não por acaso, Lévinas coloca a obra de Celan num plano pré-sintático, pré-lógico e pré-desvelador: “Il se trouve donc pour Celan que le poème se situe précisément à ce niveau pré-syntaxique et pré-logique [...] mais aussi pré-dévoilent: au moment de pur toucher, du pur contact, du saisissement, du serrement” (1976: 50). Na essência desse “pur contact” está a importância da proximidade e da passividade, visto que “uma das esperanças do poema [...] é a de [...] falar *em nome de um Outro*, quem sabe se em nome de um *radicalmente Outro*” (Celan 1971: 55). É na afirmação do *des-inter-esse* que se entende a muito famosa frase do poeta nascido na Roménia quando não distingue entre um aperto de mão e um poema (*ibidem*: 66).⁵⁵

Defendemos então que uma das marcas de tal *des-inter-esse*, na escrita de Rui Nunes, seja a ferida, imagem tão repetida: “Uma ferida porém liga como um segredo. Une uma dor a outra” (Nunes 2012a: 36). A componente sintática e de composição gráfica torna o texto lacunar. Como a ferida, a página está repleta de falhas e aberturas: “porosa”, “enrugada”, “gaguejante”, forma semelhante ao projeto beckettiano – “To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through” (1937: 518). Acerca da disposição gráfica nos textos de Rui Nunes, Maria João Reynaud sugere que “[a] mobilização de recursos tipográficos – da utilização de diversos estilos de letra (redondo, negro, itálico) à incorporação do *branco tipográfico* – comparece como factor configurante da sua escrita ficcional”, com o propósito de “contrariar o automatismo perceptivo da leitura” (2002: 383).

Se é verdade que a experiência de leitura é difícil e resiste, em nosso entender, isso só acontece porque o objetivo é abordar aquele que se encontra face a face de uma forma frágil, desnudada. Portanto, o abandono de qualquer retórica e mesmo de uma componente gráfica que torna o texto agradável – mas mascarado – “leva à destruição da sintaxe, da narrativa. A sua integridade é [...] o grande modelo da mentira na própria escrita” (Nunes 2013c: 8). É na busca do *des-inter-esse* que compreendemos o autor quando afirma que toda a sua escrita “é uma escrita excêntrica” (2006b: 6), portanto, descentrada de si e vocacionada para o *Outro*.

Passamos a entender a opção gráfica dos dois pontos que separam vários “bocados” dos livros como signo da ferida. São cortes e pausas contra a totalização do discurso porque “[u]ma ferida traz / os destroços de uma frase / de uma página” (Nunes

⁵⁵ Por *des-inter-esse* entendemos “impugnação deste ser – ou do *esse* – do ente” (Lévinas 1982: 83).

2012a: 36). Modo de resistir, de tornar o espaço da página e o tempo da leitura um pouco mais áspero. O contrário seria, mais uma vez, uma forma de exercer poder, já que

a natureza específica da retórica (da propaganda, da lisonja, da diplomacia, etc.) consiste em corromper essa liberdade. É por isso que ela é violência por excelência, ou seja, injustiça. [...] Renunciar à psicagogia, à demagogia, à pedagogia que a retórica comporta, é abordar outrem de frente, num verdadeiro discurso. O ser não é então objecto em nenhum grau, está fora de toda a dominação (Lévinas 1961: 59).

Estas palavras têm reflexo inequívoco numa obra que vai sendo construída “contra o regime totalitário do sentido” (Caleiro 2012: 28). Em *O Choro É um Lugar Incerto*, essa insurreição surge deste modo:

fui a pouco e pouco desobedecendo à tirania das grandes frases, porque o sentido que pareciam dizer estava afinal na lógica que me obrigava continuamente a prolongá-las. Até um capítulo, um conto, uma novela, um romance, o mundo. Cada frase tem a nostalgia da totalidade, cada romance a crueldade de uma prisão. Só a palavra solta liberta a poética da errância. E tem a casa nos múltiplos lugares do som,

deixemos o sentido a Deus: somos demasiado pobres para renunciar à alegria da nossa deriva (2005: 69).

Este excerto é também ideal para pensar na tão interrogada questão dos géneros literários. O autor afirma acerca deste assunto: “Assim como as fronteiras territoriais me perturbam muito, as fronteiras entre os géneros também. A transgressão das fronteiras é, para mim, vital. [...] Não sei dizer se aquilo que escrevo é prosa ou poesia, nem estou muito interessado nisso” (2006b: 5). Depois da publicação de *A Mão do Oleiro*, o afastamento em relação a todas essas categorias é ainda mais marcante. Já não é apenas uma questão de género: “Talvez os meus últimos livros já tenham realmente pouco a ver com a Literatura. Ou seja, já não é a Literatura que me move, nem escrever um livro” (2013c: 9).

A questão do género é muito importante para a questão da *indústria da cultura*: para a editora que procura facilitar o acesso da obra ao leitor;⁵⁶ para os *média* que promovem o livro; e para nós, que na academia também assimilamos e analisamos a

⁵⁶ Só *Ofício de Vésperas* e *Uma Viagem no Outono* aparecem na coleção de poesia da respetiva editora.

obra. A questão é pensar se faz sentido retirar estes livros da fronteira: espaço ínfimo, lugar de dois e de ninguém. Talvez faça sentido “[n]ão ter medo. Nunca. Da fronteira. Das fronteiras. É nelas que as pátrias estoiram” (Nunes 2012a: 52). Aliás, um dos grandes propósitos de Rui Nunes é olhar para aqueles que estão nesse limite, os apátridas e excluídos, subtraídos da hospitalidade, acusados de indigência. Como em *Lampedusa*, por exemplo:

(Lampedusa)

A terra não alcança a mão. Convulsa,
A água prende. Enquanto as gaivotas sobrevoam
:
É a morte que nos tira o medo. Quando
só vemos a porta: só podemos abri-la (Nunes 2014b: 68).

À escrita que em *O Choro é um Lugar Incerto* se assinala como “poética da errância” (Nunes 2005: 69) está intimamente ligada a questão sintática. Os livros vivem nessa constante “mistura dos géneros, [...] *destinerrância*, [...] *clandestinação*” (Derrida 1980: 64) e assim escapam ao domínio. A escrita coloca as palavras numa espécie de “sintaxe da viagem”, já que a viagem “[l]iga, mas é a única [...] que não tem a dimensão do poder, pelo contrário, é a única que dissolve o poder, que o destrói” (2012c: 17).⁵⁷

Perante essa visão, não se deve deixar de apontar a importância das propriedades sonoras das palavras, elas que têm “a casa nos múltiplos lugares do som” (Nunes 2005: 69). De facto, a escrita de Rui Nunes está repleta de ressonâncias que podemos apelidar de “simpatia fonética”, por analogia com um fenómeno acústico, a “vibração por simpatia”:

Pode acontecer que um determinado objecto entre em vibração sem ninguém lhe tocar directamente; para isso basta que um outro objecto esteja a vibrar (uma corda de piano, por exemplo) com uma frequência que é praticamente igual à sua frequência própria. Deste modo, ele entra aparentemente em vibração espontânea. [...] Na realidade, as vibrações por simpatia surgem devido à transferência de energia do primeiro para o segundo objecto através de um determinado meio propagativo (ar, estruturas de ligação) (Henrique 2002: 94).

⁵⁷ O essencial desta ideia já estava expresso em *Barro*: “A viagem liga: é a única sintaxe que não tem a expressão do poder” (2012a: 53).

Também em qualquer texto existe um rasto, as palavras deixam um vestígio. Portanto, se tiverem frequência sonora próxima, vibrarão com outra intensidade. Isto é, por exemplo, fonema ou conjunto de fonemas iguais em algum ponto do significante, qualquer tipo de rima, palavras homófonas ou pares mínimos. Destacaremos exemplos disso mesmo no conjunto da obra e do impacto da sua leitura (é necessário no entanto esclarecer que o objetivo não é abordar todos os casos, nem tão pouco sistematizar ou, ainda menos, criar uma norma, mas apenas referir alguns exemplos especialmente interessantes para o nosso estudo).

Em *Barro*, o leitor é confrontado com um *enigmático* excerto:

Envelheço e fujo. Do que fez outrora as grandes simetrias: leis, árvores, teoremas, clones, trilobites, anêmonas, basalto, lepidópetros, incógnita, ácido, tubérculo, némesis, innsbruck, cajado, neoplastia, fósforo, lilás, ordálio, fonema, aracnídeo, castor, ágata, danúbio, hora, concha, erlebnis, azinheira, cálcio, sede, pálpebra, salamandra, arroz, tília, cratera, queda, sopro, sou. Som. Som, dikê, bósforo, pórforo, punhal, foz, escudo, voz, moira, tela, naufrágio, michaux, azimuth, nadir, schnee, crustáceo, polipo, zénite, sombra, sicofanta, figueira, azul, lápis, opus, 7, pus, istmo, lúpus, lobo, luz, logaritmo, leporino, flogisto, ferro, ferro, ferro, cloro, choro, aster, asteria, asteria rubens rubens, sentido (2012a: 24).

Como se verifica, são inúmeras as ligações e o potencial de análise hermenêutica, aqui impossíveis de serem observadas a fundo. Atente-se apenas em “opus, 7, pus, istmo, lúpus, lobo” (2012a: 24).⁵⁸ É evidente que *opus* – *pus* – *lúpus* – *lobo* partilham propriedades fonéticas. A primeira relação significativa é a junção de *opus* a *pus* e *lúpus*. Isto é, ligar o trabalho, o ofício que pode até ser literário – *opus* – à doença, uma das obsessões de Rui Nunes: “a palavra acrescentada é um tumor que enraíza o seu labirinto” (*ibidem*: 26). Já a relação entre *lúpus* e *lobo* chega mesmo ao significado, se pensarmos como *lúpus* é palavra homófona de *lupus*, palavra latina que designa *lobo*. Mas a mais sugestiva de todas, quanto a nós, é a ligação “pus, istmo, lúpus”. Nesse caso, temos de falar em iconicidade: “a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify” (Heffernan 1991: 300). Portanto, nessa sequência, *istmo* funciona como ícone daquilo que designa: uma ligação estreita na página entre duas “massas” que partilham uma “simpatia fonética”.

⁵⁸ Podemos supor que o 7 seja alusão a uma peça musical (*Opus 7*) ou mesmo a um velho modelo de rádio, o Telefunken Opus 7. Em qualquer caso, o “7” não será essencial à nossa reflexão.

Outros casos de tal “simpatia fonética” que vamos encontrando um pouco por toda a obra são os conseguidos pelas palavras de sentido semelhante, parónimos e quase sinónimos: caos/cacos (2005: 51); poço/fosso (Nunes 2013b: 11); ruína/ruído (2005: 39), entre muitos outros. Mas mais importantes cremos serem os pares de palavras que revelam um sentido oposto. Por exemplo, repete/repele (2011: 35); cerrado/serrado (*ibidem*: 60); passagem/paragem (2012a: 29); trevos/trevas (*ibidem*: 29); elimina/ilumina (2014d: 90). Desse conjunto, queremos destacar *cerrado* e *serrado*, em *A Mão do Oleiro*: “Contra os lábios cerrados de Deus. Serrados” (2011: 60). Notamos aqui que palavras homófonas designam opostos: se *cerrado* implica fechamento e reclusão, *serrado* impõe abertura, separação, corte. Este é mesmo um excelente modo de olhar para uma obra que se apresenta fechada, obscura, hermética – *cerrada* –, mas subitamente se abre, rasga uma fenda, cria uma ferida no sentido.

Do mesmo modo que Nunes – e Beckett – reivindicavam para a literatura a rutura com a sintaxe que música e pintura teriam conquistado, em *Photomaton & Vox* Herberto Helder cria um nexo entre uma determinada literatura – que rompe com a norma sintática e na qual podemos incluir Rui Nunes – e a pintura, através de muito daquilo que temos vindo a destacar no autor de *Grito*: “[o] corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares”, para além das “distorções, inversões e deslocações de apresentação iconográfica; as descontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações” (Helder 1979: 141-2).

Então, mesmo em termos de mancha gráfica, sucedem-se as páginas de texto *serrado*, visível na distribuição por diferentes linhas. Assim,

[a] história corrompe, mas a palavra
errante, o erro
da sua desmesura, quase
ilumina (2013a: 10).

Ao libertar-se a escrita da amarra da narrativa, e perante a extrema errância da palavra, é necessário “[p]erscrutar em todos os textos a sua inconclusão, dissecá-los, sabendo que o sentido se escapa pelos cortes” (Nunes 2012a: 18). No fundo, a componente gráfica e a junção de palavras em choque são formas de subverter a linguagem, de impor um desvio e de, assim, criar algo próximo da “sacudidela mental”, do *satori*, termo que se

traduz “muito imperfeitamente por [...] «iluminação»; por vezes, um pouco melhor, por «despertar»” (Barthes 1982: 187). Estamos uma vez mais muito perto do discurso apocalítico, se o entendermos por revelação, desvelamento: outro modo de criar um buraco ou um sulco na linguagem de forma a tentar fazer vir à tona algo que ela esconde – “o erro [...] [que] quase ilumina” (Nunes 2013a: 10).

É também por todas estas características que esta escrita se coloca no “limite da legibilidade, tentando escapar a um sentido que tem sempre o nome de vigilância”, o que a leva a uma “espécie de indecisão errante” (Nunes 2012b: 17). Por isso, teremos de perceber até que ponto se torna útil apontar o tema ou temas em livros nos quais “nem onde nem quê” (*idem* 2014b: 99).

Emmanuel Lévinas, da mesma forma que opõe o *dizer* ao *dito*, opõe o *testemunho* ao *tema*: “O Dizer sem Dito do testemunho significa de acordo com uma intriga diferente daquela que se exhibe no tema” (1974: 162). Essa forma testemunhal seria o único modo de verdadeiramente “aproximar-se do próximo, «dar-lhe significação»” (68), processo sem qualquer tipo de vontade de se tornar claro, comunicativo. Pelo contrário, *dizer* “não se esgota numa «prestação de sentido», inscrevendo-se, em jeito de fábulas, no Dito” (*ibidem*). Se aceitarmos a leitura de Nunes à luz desta ideia, estranha-se cada vez menos o progressivo afastamento em relação à literatura como efabulação, mito, narrativa, história, *tematização*.

É necessário olhar para a *tematização* como forma de eliminar a diferença e agregar tudo em grandes categorias. Forma de excluir a diferença ao não aceitar o *Outro* na sua infinitude (e, por isso, inassimilável). Voltamos a um cenário em que se coloca de lado a singularidade. Também por isso Nunes insurge-se contra uma “virtualização do mundo”, na qual “[s]ó há árvores, não uma árvore, pássaros e não um pássaro específico. Tudo se tornou universal no pior sentido” (2013c: 8).

A redução do indivíduo a um elemento contabilístico – a um número numa grande conta –, que à partida parece uma harmonização, uma tentativa de criar continuidade e de estabelecer uma relação limpa entre tudo e entre todos é, na verdade, uma forma extrema de exclusão – violência da não-violência da totalidade (Lévinas 1973: 33). Ao contrário, “o Dizer é relação com o que não é compreendido no *conjunto*, com o fora-da-série, é subversão da essência, extravasa o tema por ele enunciado, o «em conjunto», o «compreendido» do Dito” (Lévinas 1974: 183).

Se assim é, uma tão grande parte das páginas da obra nunesiana fica para o silêncio. Fora da série, da essência, do conjunto, do compreendido, da totalidade, “[c]ontra a voz uníssona: [...] um livro de silêncio” (Nunes 2012a: 37). Nesta relação entre silêncio e *dizer*, Lévinas chega mesmo a cruzar os dois num curto texto intitulado “Dieu et la philosophie”, estados de total *passividade* e anteriores à *tematização*:

This saying without a said is thus like silence. It is without words, but not with hands empty. If silence speaks, it is not through some inward mystery or some sort of ecstasy of intentionality, but through the hyperbolic passivity of giving, which is prior to all willing and thematization (1975b: 170).

Já em 1997, Eduardo Prado Coelho, acerca de *Álbum de Retratos*, compreendia de forma exemplar que

[o]s dois grandes temas deste livro são a solidão e a indiferença. Mas talvez seja abusivo chamá-los «temas». [...] Trata-se da recusa da possibilidade de uma fala última, e da experiência vertiginosa de que este empilhamento de falas produz um vazio e um abismo sobre o qual as palavras, todas, se limitam a resistir e a sobreviver. Daí que não faça sentido mencionar «temas». Talvez se trate antes de contágios, de epidemias, de precipitações virais, em torno do medo, do terror, da solidão e de uma indiferença soberana (1997a: 285).

Valorizamos ainda mais esta leitura quando o que existe por oposição ao “tema” é um léxico próximo da doença. Em entrevista, o autor de *Sauromaquia* afirma que apenas se sente o corpo quando este tem algo de errado (2003c: 5). Podemos afirmar agora que grande parte do *corpus* da obra de Rui Nunes também se *sente* e, nesse sentido, pode ser vista como doente ou ferida, opondo-se à fruição e à harmonia.

Esta obra resiste à tentativa de tornar o livro amável para, desse modo, integrar o *Outro* no *Mesmo*. Podemos juntar tal oposição à crítica à ontologia como “filosofia do poder [...] [que] [d]esemboca no Estado e na não-violência da totalidade”, através da qual “[a] relação com o ser [...] consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar. Não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo” (Lévinas 1974: 33).

3 – O *Texto-Rosto*

3.1 – Proximidade e nudez

A ética, para Lévinas, precede qualquer filosofia e está assente na responsabilidade para com o Outro. Para lá das referências explícitas ao filósofo, Rui Nunes é perfeitamente lévinasiano quando afirma que “[e]stamos quase todos cegos. A nossa intimidade já não tem capacidade de ver outra intimidade. Essa é a grande cegueira. E isso elidiu completamente a responsabilidade em relação ao Outro. Esse é para mim o grande drama” (Nunes 2013c: 8-9). Tão lévinasiano quanto Byung-Chul Han que, em *A Agonia de Eros*, mostra uma opinião quase coincidente: “Com efeito, o *desaparecimento do outro* é um processo dramático – mas trata-se de um processo que se desenvolve sem que, infelizmente, muitos se deem conta” (2012: 9). A mudança passa por uma abordagem que subverta as noções de verticalidade e horizontalidade para se estabelecer a “rectidão do frente a frente” (Lévinas 1961: 194). Para tal, é necessário atentar na noção de *Rosto*.

O *Rosto*, tal como o entende Lévinas, é na sua essência *nudez, pobreza, miséria, fome*. Está fora do poder da retórica. Até mesmo fora da imagem e do espetáculo,

[e]le escapa à representação; [...] Não porque seja demasiado brutal para o aparecer, mas porque, num certo sentido, demasiado fraco, não-fenómeno, porque «menos» que fenómeno. O desvelamento do rosto é nudez – não-forma – abandono de si, envelhecimento, morrer; mais nu que a nudez: pobreza, pele enrugada; pele enrugada: rasto de si mesmo (Lévinas 1974: 106).

É nosso propósito ligar tais características à escrita de Rui Nunes. De facto, a força desta obra não está na abordagem à totalidade, mas em mostrar a parte, o que resta. Daí que grande parte da sua tarefa esteja reservada a “mostrar o resíduo de uma dor, de uma fome, de um deus, de uma injustiça” (Nunes 2012a: 52).

Só mostrando os “bocados” se pode criar uma relação totalmente desprovida de interesse – *des-inter-essada* –: “A nudez do rosto é penúria. Reconhecer outrem é reconhecer uma fome. Reconhecer Outrem – é dar.” (Lévinas 1961: 65). Ora, como texto que, assim o vemos nós, “desfaz a cada instante a forma que oferece” (*ibidem*: 54), a obra de Rui Nunes torna-se absolutamente nua e vulnerável ao mover-se na fronteira dos gêneros e dos discursos ou ao romper com as regras sintáticas e de composição gráfica.

Talvez a tão repetida dificuldade de leitura dos seus livros esteja precisamente no confronto com esse *Rosto* e, logo, com a *nudez*, a *miséria*: “Se calhar não se passa aí nada daquilo que as pessoas esperam que se passe; e isso porque é pobre, porque somos confrontados com a nossa mortalidade, com a ausência de Deus. [As pessoas] [n]ão conseguem viver com a pobreza que são” (Nunes 2013d: 60). Uma vez mais Eduardo Prado Coelho tem uma excelente intuição ao afirmar que “se trata de pobreza, de escassez, de uma «arte povera» em sentido literal, e por isso exígua de lances, matemorfoses, surpresas ou desenlaces” (2003: 78). Tal “arte povera” está bem em linha com o que Samuel Beckett procurava numa “arte da indigência”. Nesse sentido, em “Recent irish poetry”, Beckett cita “A coat”, de Yeats, e exalta “the virtues of a verse that shall be nudist. «There’s more enterprise in going naked»” (1934: 71-72).

Se o *Rosto* é atemático e “despojado da sua própria forma” (Lévinas 1949: 236), é precisamente testemunho, puro *dizer*:

A nudez do seu rosto prolonga-se na nudez do corpo que tem frio e que tem vergonha da sua nudez. A existência [...] é, no mundo, uma miséria. Há aí entre mim e o outro uma relação que está para além da retórica.

O olhar que suplica e exige [...], esse olhar é precisamente a epifania do rosto como rosto. A nudez do rosto é penúria (Lévinas 1961: 65).

O que se opõe a esse *Rosto* é o mito de Gíges, usado um pouco por toda a obra do filósofo de *Totalidade e Infinito* para ilustrar a injustiça. Gíges, pastor de Lídio, depois de uma fenda se abrir no solo, encontra um anel que o torna invisível, encetando uma série de ações e acabando por tomar o poder.⁵⁹ Desse modo, “vê os que o olham sem que eles o vejam e que sabe que não é visto” (Lévinas 1961: 80). Fica assim claro que estamos muito perto do *efeito visor*, proposto por Derrida em *Spectres of Marx* – “we do

⁵⁹ Cf. Platão, s/d: 56-7.

not see who looks at us” (1993: 6). É essencial relacionar este efeito com a tematização enquanto “forma em que o ente [...] se dissimula por isso mesmo” (Lévinas 1961: 54).

No caso de Giges, o anel

simboliza a separação. Giges joga em dois tabuleiros, evoluindo entre uma presença aos outros e uma ausência, falando aos «outros» e furtando-se à palavra; Giges é a própria condição do homem, a possibilidade da injustiça e do egoísmo radical, a possibilidade de aceitar as regras do jogo, mas de fazer batota (Lévinas 1961: 167).

Devemos recordar como as figuras de *Húmus* também jogavam – “Jogo!” – mas, presas nas suas carapaças, máscaras, visores, anéis, faziam batota: tornavam invisível a sua identidade mais profunda e alimentavam-se da injustiça, perpetuando-a.

Outra imagem associada à justiça/injustiça é o edifício panóptico. Idealizado por Jeremy Bentham, era uma “máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, os indivíduos são totalmente vistos, sem nunca verem; na torre central, vê-se tudo, sem nunca se ser visto” (Foucault 1975: 232). O recluso, tal como no *efeito visor* ou no olhar de Giges, “[é] visto, mas não vê” (*ibidem*: 230-231). Segundo Foucault, o panóptico seria a imagem que definia “as relações de poder com a vida quotidiana dos homens” (*ibidem*: 236), revelando duas características fundamentais. Por um lado, “[v]isível: o recluso terá incessantemente diante de si a alta silhueta da torre central, de onde é espiado” (*ibidem*: 231); por outro, “[i]nverificável: o recluso nunca deve saber se está realmente a ser observado; mas deve ter a certeza de que pode estar sempre a ser vigiado” (*ibidem*: 231-232).

Mais recentemente, retomando a ideia de liquidez da modernidade, Zygmunt Bauman recupera Foucault, mas defende que o que domina a relação com o poder hoje é o pós-panóptico. Já não é necessário ao poder ser visto: “The prime technique of power is now escape, slippage, elision and avoidance” (Bauman 2000: 11). Pelo contrário, o domínio é feito cada vez mais fora da relação ótica e territorial: “In the fluid stage of modernity, the settled majority is ruled by the nomadic and extraterritorial elite” (*ibidem*: 13).

Se pensarmos em termos óticos, é fulcral a imagem da lupa na escrita de Rui Nunes. Possibilidade de ampliar, tantas vezes presente na obra como “pouco a pouco”, ela torna-se compromisso ético que se desenrola ao nível do mais afastado para o mais próximo. A *proximidade* é o que inicia a experiência do *Rosto* em Lévinas. Não o rosto

fenomenológico, mas uma significação anterior ao ente e ao ser. Nessa errância nasce um movimento fundamental para a compreensão da obra de Rui Nunes: “Aproximo os olhos das coisas: e regresso ao caos. Afasto-os delas: e reinicio a criação. Toda a minha vida: a aprendizagem deste duplo movimento” (2011: 59). Ora, esse duplo movimento de amplificação e afastamento implica uma reconstrução do Outro e, por isso, do Mesmo. Manuel Frias Martins nota que “o escritor viaja para a *dor do outro*, desta para o *terror diante de si mesmo* numa espiral tremenda de revelações de estigmas e de mortos que ainda não sabem que o são” (2009: 41). Em nossa opinião, o que sobressai é o terceiro, o que Lévinas define como *ileidade*, categoria que funda o compromisso ético. Parece-nos assim que o texto nunesiano faz surgir esse *Ele*, “forma de significar que não consiste nem em revelar-se, nem em ocultar-se, [...] essa forma de sair das alternativas do ser.” (Lévinas 1949: 260), como desenvolveremos mais tarde.

Ainda que de forma diferente daquela encontrada em Raul Brandão, essa chamada ética tem também uma estrutura acusmática. Se a ética precede a ontologia – tese fundamental de Lévinas –, é “forma de a ordem vir «não sei de onde», [...] chegada da ordem à qual estou sujeito antes de a escutar, ou que escuto no meu próprio Dizer; mandamento [...] que me deixa *fora de qualquer correlação com a sua fonte*” (Lévinas 1974: 165; itálicos nossos).

É fulcral a relação entre escuta e visão: o acusmático, enquanto separação entre o elemento sonoro e o contacto ótico, está outra vez aqui em causa. É preciso por isso encontrar uma ótica diferente para compreender a chamada ética. Este impulso é, em grande medida, espectral, qualidade que já fomos associando ao som. No mesmo sentido, Jean-François Lyotard compreende o inaudível como “«presence» that is not presentable” (1991: 213). O som existe – *há* –, está apenas fora do campo auditivo. E, ao falar de uma “presença” que não é apresentável, Lyotard quase poderia estar a falar do *Rosto*.

Como já mostramos, esse *Rosto* não se confunde com um conjunto de traços fisionómicos. Para compreender o *Rosto* é necessária uma ótica diferente, que não se esgote no olhar sobre a boca, os olhos, etc., mas, entende Lévinas, que penetre no que está para lá disso. Aliás, “[o] «rosto» opõe-se diametralmente à face (*face*), que se expõe como mercadoria com uma nudez pornográfica e se entrega a uma visibilidade e consumo totais” (Han 2012: 24). Será útil convocar uma imagem frequente em Lyotard; por exemplo, em *Chambre Sourde: L’antiesthétique de Malraux*, quando compreende que a leitura da obra de arte deve ser feita através do “olho que escuta”: “painting is not

for seeing; it demands this listening: the eye listens to something beyond the harmonious music of the visible” (1998: 100).

Essa ideia de um “olho que escuta” é devedora de *L'Œil Écoute*, livro de Paul Claudel. Sobre esse texto, Lyotard explica que, para o “olho que escuta”, “the visible must be legible, audible, intelligible.” (1971: 3). Nesta discussão entre visibilidade e audição, Lyotard faz logo de seguida referência exatamente ao *Rosto* lévinasiano:

The face is the presence of the word. Between it and me who listens to it lies not the thickness of the sensory, but absolute openness, absolute imbalance, true irreversibility where are to be found not objects and my gaze [...], but the infinite and the finite (*ibidem*: 5).

Não será então de estranhar que Claudel esteja implicitamente em Lévinas quando este coloca uma questão essencial para nós:

A luz da essência que faz ver, será ela vista? Ela pode certamente tornar-se tema, a essência pode mostrar-se, ser dita e descrita. Mas a luz apresenta-se então na luz, a qual não é temática, mas ressoa para o «olho que ouve» uma ressonância única no seu gênero, ressonância do silêncio (1974: 51-2).

Como tantas vezes nos textos do filósofo francês, a interpretação é tudo menos simples. Mas pensamos encontrar uma chave num outro texto do mesmo autor publicado no ano seguinte. Em “Dieu et la philosophie”, lê-se:

being «without resources» has to be heard like cries not voiced or thematized, already addressed to God. There the resonance of silence – *Geläut der Stille* – certainly sounds. [...] My responsibility in spite of myself [...] is the hearing or understanding of this cry. It is awakening (Lévinas 1975b: 167-8).

Este discurso é muito pouco claro e comunicativo e não temos a vontade de nisso o tornar. Notemos contudo o apelo do Outro enquanto “ressonância do silêncio”, chamada recebida pelo “olho que ouve”. E é aí também que entra a responsabilidade: a de despertar para a intransponível infinitude do *Rosto* e ouvir o seu silêncio. Como afirma Lyotard, “suffering is said to be good if it hears the infinite in the face. On the contrary, the eye's action would be passion, corruption” (1971: 5).

Não é difícil crer num Lévinas contra a obscenidade contemporânea como é vista por Baudrillard, e que também é a obscenidade pornográfica que Rui Nunes encontra na “literatura”: “the obscenity of the visible, of the all-too-visible, of the more-visible-than-the-visible. It is the obscenity of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication” (Baudrillard 1987: 131). Baudrillard vai mais longe e defende que a obscenidade é precisamente “ecstasy of communication” (*ibidem*). A atitude contrária seria a defesa do segredo como separação absoluta em relação ao Outro, como forma de não exercer poder sobre ele. Consideramos que esse respeito é resumido de modo exemplar pelo autor de *Simulacros e Simulação*: “True knowledge is knowledge of exactly what we can never understand in the other, knowledge of what it is in the other that makes the other not oneself” (1990: 148).

É também por esse respeito e contra a obscenidade que Nunes conclui que a questão mais importante na sua obra

[é] a questão da verdade, no sentido da relação de mim comigo. É eu não me enganar, é eu não me mascarar, eu não andar aí travestido e a minha escrita não ser a escrita de um travesti e não ser ela própria uma escrita travestida. [...] Chegar ao osso é isso (2006b: 5).

As palavras muitas vezes não seriam senão outra forma de colocar o visor, de esconder Giges. Assim, em sentido contrário está o osso, a mais absoluta e derradeira pobreza, dizer “antes de qualquer problema, sem roupa, sem vagem para se proteger, despojamento até ao âmago, [...] [d]esnudamento para lá da pele, até à ferida de morte, desnudamento até à morte, ser como vulnerabilidade” (Lévinas 1974: 70). Há aqui uma aparente contradição entre uma obra contra a obscenidade mas que se mostra na sua mais absoluta nudez. Recordamos então que este total desnudamento não se aproxima do que Baudrillard entendia por obscenidade – espécie de visibilidade exacerbada – porque é apenas acessível ao “olho que ouve”. Inversamente ao obsceno *êxtase da comunicação* de que fala Baudrillard, a obra de Rui Nunes é *ressonância do silêncio*.

O percurso desta escrita é esse movimento de saída da “vagem” para se apresentar na sua fragilidade e sinceridade. Por exemplo, acerca da reedição de *O Mensageiro Diferido*, Óscar Faria nota como “Rui Nunes realiza [...] a depuração, a cesura, que se relaciona com a necessidade de ir directamente «ao osso», à forma mais contundente do dizer” (2006: 7). Não deixa de ser marcante que, também para o

ensaísta, o “chegar ao osso” seja correlativo do “dizer”: no *dizer* está um vínculo ao silêncio. No entanto, no entender do filósofo de *Totalidade e Infinito*, existem duas qualidades de silêncio: um bom e um mau. Este último seria o de Gíges, escondido atrás do anel do poder, silêncio que é necessário romper através de outro silêncio, precisamente o do testemunho (*dizer*): “I am a testimony, or a trace, or the glory of the Infinite, breaking the bad silence which harbors Gyges’s secrecy” (Lévinas 1975b: 170).

3.2 – Impotência, Ironia e Passividade

No âmbito das formas linguísticas que mostram falta de densidade, um dos recursos mais recorrentes da *pós-modernidade*, segundo Jameson, seria o *pastiche*. Ao *pastiche* o autor vai comparar a máscara, símbolo da superficialidade que a marca: “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language” (Jameson 1991: 17). Leitor de Jameson, David Foster Wallace, em “*E unibus pluram: television and U.S. fiction*”, afirma que “in contemporary art, that televisual disdain for «hypocritical» retrovalues like originality, depth and integrity has no truck with those recombiant «appropriation» styles of art and architecture in which «past becomes pastiche»” (Wallace 1993: 64). Isto é, a televisão tornou-se a imagem forte da *sociedade do espetáculo*, “an unprecedentedly powerful consensual medium that suggests no real difference between image and substance” (*ibidem*).

Portanto, a televisão e, por extensão, a cultura norte-americana, ter-se-ão apropriado de um meio outrora eficaz na denúncia da hipocrisia: a ironia. Isto redundando no que Foster Wallace chama de “institutionalized irony”: “herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its subject is, when exercised, tyranny” (*ibidem*: 68). Para o autor, a efemeridade da ironia é aquilo que a torna eficaz: “even gifted ironists work better in sound bites” (67). Ora, quando a ironia se torna dominante, passa a ser o mesmo que o *flat line sound* – som contínuo que elimina a profundidade acústica. Fica assim em linha com a essência na *pós-modernidade*: *flatness* ou *depthlessness*.

Quer isto dizer que a ironia, como recurso constante, é forma que aquele que a pratica tem de nunca ficar nu, nunca apresentar o seu *Rosto* e a sua miséria. É mais um conceito líquido – evita a dureza de uma posição firme e durável, ao dizer sempre o contrário do que diz: “The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. All U.S. irony is based on an implicit «I don’t really mean what I’m saying»” (*ibidem*). Podemos comparar este tipo de ironia com as palavras que Bauman usa para abordar o poder pós-panóptico: “escape, slippage, elision and avoidance” (2000: 11). Nesse sentido, é um recurso estilístico que se tornou opressivo pela impossibilidade de o fixar.

Também Rui Chafes, questionando a dureza dos materiais, a leveza da escultura e defendendo a densificação no domínio da arte, mostra-se ferozmente contra uma tendência leviana: “Sou absolutamente contra o cinismo em arte. [...] [Q]ue tudo ou quase tudo são *ready-mades* cínicos e que *anything goes*, mesmo em termos estéticos, ninguém o pode negar. Estou farto de ironias e de cinismos, e tanta sedução já cansa” (2006: 129). Realmente, cremos também que o discurso irónico, quando exaustivo, se torna ineficaz e agradável no pior sentido. Voltamos à sedução e a uma arte que se prepara para a venda e para entrar no circuito comercial – pornografia, diria Rui Nunes.⁶⁰

Devemos no entanto compreender aqui um outro sentido para a ironia. Se seguirmos a reflexão de Richard Rorty em *Contingência, Ironia e Solidade*, Rui Nunes não é senão “ironista”, cumprindo as três características base:

⁶⁰ Compare-se com aquilo que Baudrillard apelidou de “transestética”, ou seja, “art has been dissolved with a general aestheticization of everyday life, giving way to a pure circulation of images, a transaesthetics of banality” (1990: 11). Essa arte liga-se inevitavelmente à pornografia e à obscenidade enquanto estas forem entendidas como “transparence and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inexorable light of information and communication” (1987: 130). O que leva o autor a propor a divisão em duas artes: “Por um lado existe a arte capaz de inventar uma outra cena para lá do real, uma outra regra do jogo, e por outro lado a arte realista, que mergulhou numa espécie de obscenidade quando se tornou descritiva e objectiva ou um puro reflexo da decomposição e da fractalização do mundo” (2000: 28). Opiniões muito semelhantes à de Rui Chafes quando este critica uma arte que pensa conseguir usar a ironia repetindo a superficialidade. No entanto, na sua opinião, munidos de uma “«estética sedutora»”, “[o]s artistas que pensam que podem criticar essa proliferação e invasão de imagens vazias, produzindo mais imagens vazias, estão profundamente equivocados: limitam-se a participar nessa multiplicação do banal e a ser acriticamente consumidos pelas massas mais desinformadas, como toda a omnipresente indústria visual” (2012: 57).

Defino uma «ironista» como sendo alguém que satisfaz três condições: 1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que recorrentemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofa sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio (Rorty 1989: 103).

Esta proposta é bastante diferente das anteriores, mas isso não as torna incompatíveis nem as anula. O que aqui está em causa é a desconfiança em relação à capacidade da linguagem utilizada, desconfiança bem explícita na escrita do autor de *Sauromaquia*.

Por um lado, tal desconfiança resulta de uma história de violência que as palavras transportam e da sensação de não existirem “palavras inocentes, todas têm para trás um longo percurso” (Nunes 2011: 67). Por outro lado, fugindo à eloquência do grande discurso ou da grande narrativa, frequentemente soberba e totalizante, a escrita aponta para a sua própria fraqueza e despojamento: “a pobreza vista e sentida, vivida algumas vezes, impede-me qualquer retórica, faz-me suspeitar das palavras, torna clara a fraude da veemência que elas alimentam” (Nunes 2012a: 51). É de extrema importância verificar como, apesar de poucas vezes serem abertamente discursivos, estes livros estão muito próximos de uma poética de sinceridade, confessional ou mesmo *testemunhal*. Isso é traço marcante e, estamos em crer, um dos fatores que mais contribuem para a originalidade da obra.

Se refletirmos na tensão entre o verbal e o emocional, proposta por Joaquim Manuel Magalhães, a obra de Rui Nunes furta-se sempre à dicotomia. Se a experiência do Outro me está totalmente vedada enquanto tal e apenas se consubstancia na escrita, é natural e até mais “verdadeiro” que tal experiência se mostre verbalmente como abismo, obscuridade e enigma. Assim, o testemunho enquanto discursivismo difere do testemunho enquanto *dizer*. Estamos próximos de Deleuze quando este fala da “gaguez” como uma “linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala” (1993: 122).

Outra característica da ironista é a relativização da importância na identificação do género, questão que já foi abordada. Desse modo, separando os ironistas dos metafísicos, Rorty observa que enquanto estes “pretendem começar esclarecendo quais dessas pessoas foram poetas, quais foram filósofos e quais foram cientistas [...] [e]

[p]ensam ser essencial esclarecer os géneros”, aqueles “consideram os textos de todas as pessoas com dotes poéticos, todas as mentes originais que tiveram talento para a redescrição” (1989: 106).

A última palavra deste excerto introduz um conceito fundamental para o modelo rortiano: a *redescrição* implica a valorização de um vocabulário em vez de um argumento. Rorty remete esta mudança de paradigma para o período que se segue à Revolução Francesa e para os autores românticos. O que estes mostraram “foi a percepção de que o instrumento capital da mudança cultural é um talento para falar de outra maneira e não para argumentar bem” (*ibidem*: 28). Existem vestígios dessa linha romântica em Rui Nunes, se o que estiver aí em causa for realmente, entre outras coisas, a irrelevância do literal, visto que “a finalidade da linguagem é exprimir uma realidade oculta que se encontra dentro de nós” (*ibidem*: 42).

Na escrita de Rui Nunes, a vontade de encontrar outro vocabulário passa, quase inevitavelmente, pelo constante confronto com a imposição de uma norma:

Escrevo. E venci. Venci toda a gente que me disse: não escrevas essa palavra, não escrevas assim, escreve bem, escreve como deve ser, escreve o mesmo, sempre o mesmo, e ir5ás (o cabrão de um 5 meteu-se no meio desta palavra) e irás longe (2014b: 99).

Para o autor, aceitar as regras do “escrever bem” – “como deve ser” – não é mais do que conformar-se com um vocabulário dominante e uma sintaxe, uma gramática, um léxico. Logo, conformismo que é submissão ao poder, repetido em textos nos quais o “respeito pela língua é o nojo de um texto” (Nunes 2012a: 52). A resposta só poderá ser “[e]screver contra. Recomeçar dos escombros, com os escombros, de uma língua” (*ibidem*). Volta a imagem de “sintaxe da viagem”, a possibilidade que um texto tem de “deixar que as palavras se desprendam umas das outras, e errem, tão sós, que nem um deus as volte a ligar. E, livres, confundam gramáticas e censores” (*ibidem*: 45).

É ironia que surge não pelo humor, como tantas vezes acontece, mas pela posse de uma retórica para a implodir e denunciar uma mentira. Esta solução, por vezes, resulta numa espécie de redescrição na reescrita. Veja-se, por exemplo, a frequência com que se toma a primeira palavra de Deus na *Bíblia*, “faça-se”: “a palavra «faça-se» abre para uma história sempre incompleta” (*ibidem*: 18). A mácula que desde aí se abate sobre a existência abre mais uma forma de entender o progressivo encontro desta obra com o silêncio como fuga à malignidade que vive na linguagem. Isto “porque as

palavras só dizem ordens, repetem o faça-se inicial, são contaminações desse início. Esconderijos de Deus. Uma emboscada. Um embuste” (*ibidem*).

Essa noção é mais perceptível quando a repetição dos nomes promove o afastamento em relação àquilo que designam: “Faça-se / de um nome uma teia. / Do meu. / De todos” (Nunes 2011: 67). Está aqui expressa uma aguda consciência de que os nomes criam um conjunto de relações que aprisionam, mesmo que a armadilha seja sutil e perversa, como a teia: no limiar da visibilidade, a sua construção, em primeira análise, é harmoniosa e arquitetural. Fascínio comparável ao do tempo como surge em *Aracne*, de António Franco Alexandre, “mero fabricante / de véus e teias que os humanos rasgam / sem sentir como nelas estão presos” (Alexandre 2004: 37). A lógica da teia, assim interpretada, é a mesma da retórica quando associada à política, discurso sub-reptício do poder, este, “por essência assassino do Outro” (Lévinas 1961: 34). Em sentido inverso, o propósito de Rui Nunes é atingir um núcleo, problema que já surgia em *Cães*: “qualquer coisa se perde na palavra que a diz, e Deus não é exceção” (Nunes 1999: 173).

Em entrevista concedida aquando da publicação de *Barro*, Rui Nunes afirmava: “o que tento é aproximar-me cada vez mais [...] [das coisas], de modo a deixar, quase no sentido heideggeriano, que a palavra diga a própria coisa, que a palavra seja a casa do ser” (2012b: 17). Podemos integrar esta afirmação na mesma lógica de afastamento em relação à retórica dominante. Essa distância, lendo o que Nunes apelida de “gramática do poder”, também se verifica em Heidegger. Na *Carta Sobre o Humanismo*, o seu autor assinala que “[a] libertação da linguagem dos grilhões da Gramática e a abertura de um espaço essencial mais originário está reservado como tarefa para o pensar e poetizar” (1947: 34). O que se releva é a importância da escuta de uma *chamada silenciosa* (cf. p. 88), e de como esta pode facilmente redundar num mutismo que é consequência da desconfiança em relação àquilo que a linguagem pode alcançar: “Antes de falar, o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco ou raramente algo lhe restar a dizer” (*ibidem*: 40).

Também Heidegger é bastante crítico de um impeto falsamente comunicativo, presente naquilo que em *Ser e Tempo* definiu como *Gerede* – discurso comum e *falatório*. O filósofo, consciente de que a mera repetição do que se diz apenas promove uma queda na quotidianidade e torna a existência inautêntica, “[o] esvaziamento da

linguagem que grassa, em toda a parte e rapidamente, não corrói apenas a responsabilidade estética e moral em qualquer uso da palavra. Ela provém de uma ameaça à essência do homem” (Heidegger 1947: 39). Nesse sentido, o filósofo alemão alerta para “a ditadura da opinião pública [...] [que] decide previamente do que é compreensível e do que deve ser desprezado como incompreensível” (*ibidem*: 38-9).

Talvez por isso o autor de *Caminhos de Floresta* utilize no discurso filosófico uma linguagem cada vez mais cifrada. Rorty marca a diferença entre um primeiro Heidegger e um Heidegger tardio. Em sua opinião, o último

retrocedeu das frases e do discurso para palavras individuais – palavras que tiveram de ser abandonadas assim que deixaram de ser insinuações (*Winke*) e se tornaram signos (*Zeichen*), assim que entraram em relações com outras palavras e por isso se tornaram ferramentas para atingir fins (1991: 92).⁶¹

Em tal recuo, Rorty encontra a necessidade de escapar a um vocabulário estabelecido dentro da filosofia,

tentativa de evitar o estar relacionado, de pensar um único pensamento que não é apenas um nó na teia de outros pensamentos, de falar uma palavra que tem significado embora não tenha lugar numa prática social, [...] ânsia de encontrar um lugar que, se não estiver acima dos céus, está pelo menos para lá da tagarelice (*ibidem*: 112).

Se, como temos tentado demonstrar, Rui Nunes vive um mesmo afastamento em relação à “tagarelice”, é compreensível que o seu discurso seja visto como obscuro. Um pouco à imagem da madrugada, para Rui Nunes: é “como se a luz estivesse nas próprias coisas, não as coisas a serem iluminadas” (2013d: 58). A ausência de sombra torna-se fugaz instante de harmonia porque depois “a luz maligniza-se e o processo de malignização da luz vê-se na sombra que vai saindo dos objectos” (2012c: 18). De modo semelhante, o olhar sobre o nome faz surgir uma teia de relações – uma sombra – à qual a resposta, tantas vezes, só pode ser o silêncio:

⁶¹ Em “Introduction – metaphilosophical difficulties of linguistic philosophy”, Rorty anuncia seis possibilidades para o futuro da filosofia e associa cada uma a um filósofo. A mais próxima de Heidegger seria a seguinte: “Philosophy would then cease to be an argumentative discipline, and grow closer to poetry” (1992: 34).

a última vez que falei, quem me ouviu nada percebeu do que eu disse, não sabem que tenho medo das palavras e por isso hesito, estou sempre a hesitar, começo uma conversa e paro, vêm-me à boca num atropelo dezenas de palavras, todas as variações de sentido, todos os mal-entendidos que geraram, todas as discussões, guerras, pulhices, e calo-me logo, uma palavra é uma sucessão de ratoeiras (2013a: 42-3).

Percebe-se assim que a desarticulação do discurso pode ser consequência da repulsa em relação às palavras com a qual a ironista, tal como entende Rorty, responde perante um determinado vocabulário. O objectivo é outro: é como atingir o núcleo das teias “que no centro têm / um grão de terra doce e verdadeira” (Alexandre 2004: 34). Em “Fixar um tempo”, texto publicado em 2014 no *Jornal de Letras*,⁶² essa mesma tensão é observada no definhar da palavra, assim transformada em forma oca, vagem sem semente: “só as palavras fingem a imortalidade, num processo lento de transformação de pessoas em nomes vazios, Bach, Camões, Haendel, invólucros, só invólucros, que os vivos enchem com as suas mentiras. Todos os mortos são anónimos. E devoram” (2014a: 32).

Advém daqui a noção fulcral de que o tempo só repete a morte. Mesmo na linguagem, essa constatação está sempre presente: “o sentido é o de uma natureza morta. Acabada” (Nunes 2012a: 52). A metáfora, por exemplo, como assinala ainda o autor de *Consequences of Pragmatism*, morre e renasce da *contingência*, ou seja, do “resultado de milhares de pequenas mutações que encontram nichos (e de milhares de outras que não os encontram) como as orquídeas e os antropóides” (Rorty 1989: 39): “As metáforas antigas estão constantemente a morrer e a tornarem-se literais e, assim, a servir de plataforma e de base para novas metáforas” (*ibidem*). Seguindo o raciocínio e a capacidade de redescrição da ironista, podemos ler um excerto de Nunes no qual Deus já não ordena que se faça a luz, mas a morte. Aliás, a diferença entre a luz e as trevas começa a esbater-se:

E Deus disse: faça-se
a morte, e a morte
se fez, e da tarde
e da manhã se fez
o dia primeiro.

⁶² Alguns destes textos aparecerão com pequenas modificações em *Nocturno Europeu*.

Façam-se as aves do céu: e era a morte; façam-se os peixes no mar: e era a morte: façam-se as cabras e as ovelhas: e era a morte; façam-se os licranços e os louva-a-deus: e era a morte; separe-se a luz das trevas: e era a morte: tudo o que se fazia era a morte (2011: 47).

Perante esta concepção, tudo, em sentido literal, é *ser para a morte*. Mas talvez não seja exatamente assim. Será fundamental atentar na crítica que Lévinas faz da ontologia como continuação de uma tradição em que “[a] filosofia é uma egologia” (Lévinas 1961: 31). Quer isto dizer que – como a teia – “[a] relação com o ser, que actua como ontologia, consiste em neutralizar o ente para o compreender ou captar” (*ibidem*: 33). Neste aspeto, parece-nos claro que Rui Nunes se encontra muito mais próximo do filósofo de *Ética e Infinito*.

O mesmo impulso egoísta que Lévinas vê no pensamento heideggeriano transfere-se para a ideia de morte. O *ser-para-a-morte*, como o definiu Heidegger, é aquele que vê a morte como a possibilidade mais intransmissível e que não se relaciona com mais ninguém a não ser com o próprio *Dasein*. Já para Lévinas, a morte, derradeira surpresa, “ameaça que se aproxima de mim como um mistério” (1961: 232), não pode ser separada da morte do Outro. Rui Nunes parece ter uma noção semelhante: “Lembro os meus mortos e essa recordação é uma companhia. [...] Descubro que os herdei para sobreviver. Os meus mortos têm em mim a sua morte: a última: a minha” (2005: 77). Não há diferença entre a morte alheia e a própria. Mais do que isso, o que ainda vive é, sem qualquer glória, um sobrevivente. Na filosofia lévinasiana, como que existe uma responsabilidade ética em relação ao Outro enquanto mortal,

[a] morte de outrem, que morre, afecta-me na minha própria identidade de eu [moi] responsável – identidade não substancial, não simples coerência dos diversos actos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afecção pela morte de outrem, a minha relação com a sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente (Lévinas 1975a: 40).

Então, ser e morte não seriam como nascente e foz. Pelo contrário, “o tempo da morte corre para montante” (*ibidem*). Assim, não existiria o *ser-para-a-morte*, mas algo como a *morte-para-o-ser*. A inversão que propomos traz uma postura de muito maior passividade, a contrastar com a morte em Heidegger, “an event of freedom” (Lévinas 1979: 70). Portanto, sem a própria experiência da morte, “distância infinitesimal – mas intransponível” (Lévinas 1961: 232), o que mais se aproxima é o sofrimento: “the

subject seems to reach the limit of the possible in suffering” (Lévinas 1979: 70-1). O que define o sofrimento, a que a dor quase inevitavelmente se associa, é a incapacidade de se distanciar da existência. O fim do sofrimento está para lá do meu controlo e, por isso, a exposição é total, não existe fuga: “In suffering there is an absence of all refuge. It is the fact of being directly exposed to being. It is made up of the impossibility of fleeing or retreating” (*ibidem*: 69).

Em *Ofício de Vésperas*, num texto que tem por título “véspera do luto”, a dor é o mesmo ponto último, mas ainda não final, “última sílaba em que a vida / parece apoiar-se para morrer” (2007a: 43). De facto, apenas a dor própria ou a morte do Outro perturbam. No limite, a morte própria não interessa, só me é acessível essa última sílaba do sofrimento. A única morte que afeta é a do próximo: “A morte do outro, tal é a morte primeira” (Lévinas 1975a: 66).

Perante tal fragilidade, somos inevitavelmente chamados à presença do Outro como nudez, pobreza, miséria, *Rosto*, tendo sempre em consideração que tal indigência não está apenas numa condição social ou económica, mas é uma mesma pobreza essencial e comum: “E Deus disse: faça-se / do lixo, um rosto” (Nunes 2011: 67). Então, um dos propósitos desta escrita é “erguer o sofrimento à dimensão do despojo; consentir o gesto puro, e retomar a viagem noutro gesto” (Nunes 2005: 36). Esse gesto vai permitir a construção de “uma gramática que sabe unicamente ampliar a dor inicial” (*ibidem*) e que, nesse movimento de lupa, se aproxima da verdade, ela que “habita a palavra mais tímida, a que se afastou do poder e soletra a pobreza” (*ibidem*).

Lembramos que um dos mais importantes movimentos desta escrita é o de amplificação, o de aproximar *pouco a pouco*. De facto, parece que existe um fascínio em relação ao lixo, ao resíduo, ao “bocado”, por contraponto com a visão panorâmica e até panóptica. O que se perde nas grandes narrativas é o pormenor, o detalhe, a intransponível diferença do Outro, aquilo que torna o *Rosto* infinito; o que se repete é a continuidade das “grandes frases, as que integram o sargo, a cavala, a sardinha numa enorme frase” (Nunes 2013d: 57).⁶³ No mesmo sentido, Nunes reafirma que “ainda hoje

⁶³ O autor relaciona um sentimento semelhante com o *fiat lux* original: “Aquela nostalgia que eu penso que existe em todas as pessoas da coincidência do nome e da coisa realiza-se 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” (Nunes 2012b: 18).

há uma ironia para mim em relação às frases imensas [...] [p]orque estão sempre a enganar. Dão ideia que existe no mundo uma continuidade qualquer” (*ibidem*).

3.3 – Abismo e silêncio

No início deste terceiro capítulo vimos como Rui Nunes entende que a atual literatura não fala de uma dor, apenas a descreve. A questão que se volta a colocar é a do *dizer*: como ser testemunho dessa dor? Ainda em *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Rorty entende que “a dor é não linguística” e que “as vítimas de crueldade, as pessoas que sofrem não têm muito a ver com uma linguagem. É por isso que não há uma «voz dos oprimidos» ou uma «linguagem das vítimas»” (1989: 127). Essa ideia serve para afirmar que “o trabalho de pôr a sua situação numa linguagem terá de ser feito por alguém em seu lugar. O romancista, poeta ou jornalista liberal desempenha bem essa função” (*ibidem*: 127).

Se aceitamos a ideia de dor não linguística, já nos parece mais discutível a capacidade de o romancista, o poeta ou o jornalista liberal se colocar no lugar dos que não têm voz. Parece-nos perverso pedir a essa figura que esteja “em lugar de”. Essa substituição eliminaria o Outro. É certo que Lévinas fala em substituição, mas o que está em causa é a proximidade e o *des-inter-esse*. Portanto, o que o filósofo francês procura não é ser a voz aos oprimidos e das vítimas, mas sim escutar e, quando muito, ser testemunho dessa dor não linguística. E, como já tentamos demonstrar, ser testemunho é “não contar, dizer” (Nunes 2014b: 103).

Por isso, não podemos concordar com Manuel Frias Martins quando, a propósito das personagens de *A Boca na Cinza*, questiona: “Como podemos nós viver com essa diferença do outro senão transformando-nos no próprio outro?” (2009: 48). De certo modo, Deleuze aborda essa questão ao pensar que vestir a pele do Outro é menos útil do que escrever com essa distância ainda presente: “Fim último da literatura: [...] [e]screver por esse povo que falta... («por» significa «em intenção de» e não «em lugar de»)” (1993: 15).

Não estamos em crer que o propósito de Rui Nunes seja o de se colocar no lugar de outrem. Este ponto será mais desenvolvido, mas podemos desde já referir que defenderemos apenas a sua tentativa de olhar – ou escutar – os que estão num certo

limite. Esta postura é aproximável à de Pedro Costa, realizador que, quanto a nós, tem grandes afinidades com o escritor de *Rostos*. Com grande parte da obra rodada no extinto bairro das Fontainhas, os filmes de Pedro Costa existem com frequência no face a face com pessoas como o Ventura e a Vanda. Esses, confessa o autor de *Ossos*, “dizem-me muitas vezes: «Não acredites nem por um instante que me podes conhecer, que podes saber aquilo que vivi, que te podes pôr no meu lugar»” (Costa, Neyrat e Rector 2008: 26). Então, o espaço em que vivem os seus filmes é precisamente o da distância, “este buraco negro, este abismo que eu não compreendo” (*ibidem*), abismo que é a marca da infinitude do Outro: ruga, ferida, lacuna.

É necessário respeitar essa diferença absoluta e isso só pode ser feito aceitando a impossibilidade última de não conseguir penetrar no pensamento e na linguagem daquele que se encontra defronte. Talvez por isso, na contemporaneidade, o medo do discurso obscuro e que não se deixa apropriar, é, nem mais nem menos, o medo do Outro: “everything in language that is irreducible to mediation, articulation or meaning is eliminated – everything, that is, which causes language at its most radical level to be the *other* than the subject (and also Other to the subject?)” (Baudrillard 1990: 127).

Muita da crueza de escrita de Rui Nunes e do que tem vindo a ser apontado como dificuldade de leitura está também no face a face com o leitor, no confronto com esse *Outro-texto* e com o Outro para esse *Outro-texto*. Difere do *efeito visor* que encontrámos em Raul Brandão, não tanto na sua capacidade de esconder o sentido, mas na forma de mostrar a sua pobreza. É uma obra que progressivamente se desfaz da sua viseira: o (ainda que sempre frágil) fio narrativo, a construção da personagem, a norma gramatical e sintática, o significado; e, especialmente nos últimos livros, apresenta com mais rudeza a sua nudez: a sintaxe destruída, a interrupção, o atrito, a resistência, a pausa.

Em suma, nunca saímos do silêncio, cuja força no meio da comunicação – da fala ininterrupta – é precisamente a possibilidade de minar um discurso que se podia qualificar de limpo ou asséptico, ao ser porosidade, rugosidade, gaguez, abismo. Em entrevista ao *Jornal I*, Rui Nunes tece algumas considerações acerca do papel do silêncio no mundo contemporâneo, mundo esse em que “não interessa o que a pessoa diz, é preciso é dizer. É a fala contínua. E quem não diz continuamente é suspeito” (2013f). Portanto, aquele que aparentemente se cala é condenado ao exílio. Tal como Adorno e Horkheimer viam o processo de exclusão daquele que não se conforma com o

exercício do poder; como Lévinas notava que quem se afasta do poder através de um discurso fora da lógica estabelecida é condenado; ou como Heidegger quando observava como o domínio da opinião pública exclui o aparentemente incompreensível.⁶⁴

Sobre estes pontos, Baudrillard parece ter um entendimento similar: “for it to be «good» communication it must take place fast – there is no time for silence. Silence is banished [...]; it has no place in communication” (1990: 12). Esta reflexão encontra ressonância ainda em Slavoj Žižek quando o filósofo esloveno verifica o mesmo horror ao vazio e que “[o]s que estão no poder preferem muitas vezes até mesmo uma participação «crítica», um diálogo, ao silêncio” (2008: 188). Se, por um lado, a era da informação e da comunicação torna o mundo um lugar ruidoso, por outro, o silêncio pode tomar proporções antes inimagináveis. É, quanto a nós, o nó do *dizer* na linha do *dito*:

silence is exactly that – a blip in the circuitry, that minor catastrophe, that slip which, on television for instance, becomes highly meaningful – a break laden now with anxiety, now with jubilation, which confirms the fact that all this communication is basically nothing but a rigid script, an uninterrupted fiction (Baudrillard 1990: 13).

Chegamos assim a um dos pontos nucleares ao defender que a escrita de Rui Nunes é um *Texto-Rosto*: o texto é *Rosto*. Um *Rosto* que assume a presença do Outro e que interpela o leitor de forma violenta, mostrando a pobreza e a nudez da escrita, o seu *dizer* sem *dito*, o seu silêncio. Deixa cair o visor e tira o anel a Gíges – a sintaxe, o estilo, o sentido, a “literatura”, em resumo – e, como é desígnio constante do autor, tenta chegar ao osso, isto é, “fazer sinal [...] ao ponto de se tornar signo” (Lévinas 1974: 158). Assim, é necessário ler Rui Nunes com o *olho que escuta*: “beyond the harmonious music of the visible” (Lyotard 1998: 100).

Podemos então afirmar que os livros de Nunes apresentam-se: “Eis-me”, sinal que “me fez sair da invisibilidade, da sombra na qual a minha responsabilidade poderia ter sido omissa” (Lévinas 1974: 165).⁶⁵ Esse “eis-me”, como o “vem” em Derrida, “[é] o gesto na palavra, aquele gesto que não se deixa esgotar pela análise – linguística,

⁶⁴ Cf. p. 111 e p. 141.

⁶⁵ “Eis-me” nasce da resposta de Isaías ao apelo do Senhor: “eis-me, envia-me” (Isaías 6:8). “Eis-me” significaria então, como refere Etelvina Pires Lopes Nunes, “obediência ao mandamento do Infinito; o Infinito, ao ordenar-me, faz-se voz interior” (Nunes 1993: 118).

semântica ou retórica – de uma palavra” (Derrida 1980: 70). A gestualidade é aliás desígnio explícito em Nunes: “A escrita, para mim, não é uma forma de atenuar, é um gesto, e eu queria que cada palavra fosse um gesto e não mais do que um gesto, com a violência do gesto, a rudeza. Não essa máscara que a palavra muitas vezes é” (Nunes 2003c: 6).

Acerca do nexos entre o gesto e a pobreza, em *A Boca na Cinza*, uma das personagens – Abel – escreve no seu diário: “A palavra / absolutamente pobre / é um gesto. Qualquer” (2003b: 47). Tal imanência entre palavra e gesto faz-nos refletir na dificuldade em distinguir o que, nesta obra, pode ser do domínio da estética ou da ética: as duas coincidem. Podemos rematar este capítulo do nosso trabalho com as derradeiras palavras de *Barro*:

Escrevo, no desabrigo de não saber um regresso. Não uma história que repete a morte. Mas uma palavra que procura a indecisão de outra palavra. E dessa unidade tão débil, da veemência dessa pobreza, se fez, se faz, um texto.

Sem pátria. Sem poder.

Quase sem nome (2012a: 61).

4 – O *Texto-Rasto*

4.1 – A errância do enigma

Não é raro encontrar a palavra *enigma* ou outras que para aí apontem em textos críticos acerca da obra de Rui Nunes. Eduardo Prado Coelho destaca a “extrema qualidade, por vezes enigmática”, de *O Choro É um Lugar Incerto* (2006: 16); Annabela Rita acredita que, nesta obra, “é o jogo entre *luz* e *sombra* (a sua ausência) que constitui a *palavra* em *imagem* e a enigmatiza” (2009: 13); e Yara Frateschi Vieira entende que *Grito* “compartilha [...] da natureza enigmática da poesia” (1997: 24). Neste último caso, e mais uma vez, a mistura dos géneros torna-se problemática. É difícil percorrer os limites e as fronteiras, o que pode fazer supor que essa característica é quase exclusiva da poesia. Devemos relembrar as palavras de Rui Nunes quando diz que a questão não é preocupação sua e que o que faz atualmente já pouco tem de “literatura”. Aliás, segundo António Guerreiro, o autor de *Armadilha* “já nem cumpre o critério mais comum de classificação de um escritor: não acaba muitas das suas frases e martiriza a sintaxe” (2013: 22) e Hugo Pinto Santos pensa que “a escrita de Rui Nunes está para lá do literário” (2014: 239).

Assim, também o código de leitura pode ser enigmático. Certamente o caso mais emblemático será o de *Que Sinos Dobram por aqueles que Morrem como Gado?*. Neste livro, escrito em 1995, o texto das páginas pares divide-se em dias (45 dias), enquanto que nas ímpares se divide em vozes que se vão misturando, tal como se misturam os estilos e a composição gráfica. Annabela Rita começa por propor uma leitura que se inicia pelas páginas pares, mas que logo passa para “um regime de compromisso: de vez em quando, regressar ao ponto onde suspendemos a leitura das páginas da direita (ou vice-versa) e recuperar esse atraso” (1997: 238). Já Maria João Reynaud prefere nunca estabelecer uma ordem e destaca características desse e de outros três livros (*Grito*, *Cães* e *Rostos*) que, no entender da autora, exemplificam bem o “neo-expressionismo” da obra. Uma dessas facetas seria uma “estratégia narrativa [em que] o [...] [autor]

liberta-se de «cette tyrannie du narratif qui était la loi du roman traditionnel», segundo a feliz expressão de Gérard Genette” (2002: 383).

Acerca da forma acertada de ler *Que Sinos Dobram por aqueles que Morrem como Gado?*, Nunes confirma a falta de necessidade de estabelecer um guia para a leitura. Até aí parece querer esvaziar o poder que a “literatura” exerce sobre o leitor: “as pessoas vêm perguntar-me «como é que eu leio isto?». «Eu sei lá! Eu sei lá como é que eu leio isto?». Como quiserem. Eu sei como leio e não leio sempre da mesma maneira” (2013d: 54). Não parece existir uma resposta certa, a verdade da leitura. E nisto podemos ler uma advertência semelhante à de Herberto Helder em *Photomaton & Vox*: “leia-se como se quisesse, pois ficará sempre errado” (1979: 153).

É importante traçar já um determinado percurso do enigma, começando por Friedrich Hölderlin, em “Der Rhein”: “ein Rätsel ist Reinentstprungenes”. Na tradução de Paulo Quintela, “Um mistério é o que brota em pureza” (Hölderlin 1801a: 373). Devemos no entanto chamar a atenção para o facto de *Rätsel* poder ter outra tradução que não *mistério*, como Paul de Man refere quando aborda as traduções de Michael Hamburger, muito marcantes na difusão da obra hölderliana. Na primeira edição surge “An enigma are things of pure source”, enquanto na revisão feita em 1966 passa a “A mystery are those of pure origin”. De Man entende que a primeira é mais certa por não quebrar o elo entre origem e linguagem, ao passo que a segunda – através do pronome “those” – restringe o enunciado a determinados sujeitos, ao mesmo tempo que *mistério* apontaria para a ordem do religioso (De Man 1970). De resto, em outras línguas, a tradução vai variando entre as duas opções.⁶⁶

Com uma pequena modificação, Paul Celan cita esse mesmo verso de Hölderlin no poema “Tübingen, Jänner”. Podemos conferir então que, na tradução de João Barrento, “ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes” (Celan 1963: 104) é traduzido por “são / um enigma as puras / origens” (*ibidem*: 105). É necessário perceber que Celan divide o verso, pelo que o sentido se altera um pouco. Mas o que nos interessa aqui é verificar como Barrento traduz *Rätsel* por enigma. Não pretendendo um levantamento exaustivo, queremos referir também a tradução de Maria Teresa Dias Furtado – “Um enigma é o que na pureza tem as suas origens” (Hölderlin 1801b: 53).

⁶⁶ Por exemplo, nas obras de Hölderlin editadas pela Gallimard, “Énigme, ce qui naît d’un jaillissement pur” (1967: 131); já numa tradução castelhana encontramos “Lo que nace de fuente pura es misterioso” (1977: 187).

Também no sentido de “enigma” parecem ir todas as traduções da leitura de Martin Heidegger. Em “Hölderlins Hymne «Der Ister»”, o rio – no caso, o Reno – é o próprio enigma sobre o qual se deve ficar *à margem*: “The river is a *Rätsel*, an enigma. We should not wish to «solve» it. Yet we must try to bring the enigma as enigma closer to us” (1942b: 35). Num outro texto onde aborda o mesmo verso, o autor de *Ser e Tempo* volta à natureza do enigma como algo que deve ser explorado, ao mesmo tempo que se preserva o seu carácter enigmático. Segundo o filósofo, isso acontece através de uma diferença fundamental entre *explicar* e *compreender*. Explicar requer uma interpretação que exponha o enunciado e, daí, torne as coisas mais *literais*:

Explicar algo quer dizer: reconduzi-lo a algo que nos seja claro, ou seja, aqui, algo que nos seja acessível e fácil de manejar. Toda a explicação é sempre essa saída para o que nos é usual, em que nos reconfortamos todos os dias, de que dispomos de forma imediata e a todo o instante, e que já conhecemos. Por isso, o facto de encontrarmos uma explicação tem sempre o aspecto gratificante da satisfação e da imperturbabilidade que são próprias da posse e do comportamento fáceis. Por isso, o acto de explicar tem sempre esse carácter ofensivo (Heidegger 1942a: 232).

Em sentido contrário, a compreensão mantém o enigma enquanto tal, conserva a sua *obscuridade*:

A compreensão é no fundo – segundo a sua essência originário –, o saber do inexplicável, mas não como se o explicasse e assim fizesse desaparecer o explicado; pelo contrário, a compreensão deixa, justamente, permanecer o inexplicável como tal. Compreender um enigma, por isso, não significa tirar-lhe o carácter enigmático, mas, pelo contrário, libertar o enigma como aquilo para e contra o qual não sabemos o que fazer, no sentido da disponibilidade quotidiana e calculista (*ibidem*).

Estas palavras encontram eco em Rui Nunes quando afirma que só com a destruição da literalidade algo parecido com a verdade pode surgir (2013d: 60), facto que já observamos neste estudo (cf. p. 119) e num outro artigo (Vasconcelos 2015: 35-36).

Também Adorno, na sua *Teoria Estética*, afirma que “[t]odas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas” (1970: 140) e “[q]uanto mais se compreende uma obra de arte, [...] tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo” (142). De resto, talvez mesmo numa alusão a Hölderlin, o filósofo reforça a ideia de que “[o] carácter enigmático é algo que brota” (148). Perante estas abordagens, cremos ser

claro que o enigma se aproxima inevitavelmente do *dizer*, enunciado sem tema nem história. Como temos vindo a defender, é desse *dizer* que se faz grande parte da obra nunesiana, prática de um escritor que “deambula sem qualquer intuito de coesão nem de contar (pós-modernamente) uma história unívoca com intriga, princípio, meio e fim” (Caleiro 2011: 35).

Nesse pressuposto, volta o apocalíptico e a ideia de que o fundamento do seu tom – também enigmático – pode estar no “próprio anúncio e já não no anunciado, [...] [n]a verdade da revelação mais do que [n]a verdade revelada” (Derrida 1980: 59). Da mesma forma, Jacques Lacan aponta para a supremacia da forma visto que “[u]ne énigme, comme le nom l’indique, est une énonciation telle qu’on n’en trouve pas l’énoncé” (1975: 67).

Certamente que encontramos enigmas nos livros de Rui Nunes. Todo o excerto de *Barro* a que fizemos alusão no capítulo anterior é bastante obscuro (cf. p. 126). Quando abordamos uma curta citação desse excerto só a conseguimos *compreender*, nunca *explicar*. Encontramos relações fonéticas, etimológicas e aplicamos ferramentas de crítica literária, mas ficámos sempre um pouco *à margem*. Não é possível não ficar à margem na relação com o Outro e com o Outro enquanto texto.

Mais um caso exemplar encontra-se em *Uma Viagem no Outono*: “o mostrador recua / I niarpsie ewxyo” (2013b: 24). Não vislumbramos forma de explicar este caos de letras: anagrama? leitura em espelho? Talvez só o autor saiba (saberá?). Interessa sim compreender que a leitura cria um fosso e esse fosso obriga a leitura a parar, desde logo na tentação de decodificar. Não nos parece impossível que algum leitor encontre o sentido ou uma explicação. Mas, em princípio, o desprendimento torna-se inevitável, é necessário continuar a *errar* pelo texto. Por ora, “para o seu enigma falta a chave, como igualmente falta para os escritos de muitos povos desaparecidos” (Adorno 1970: 148).

Estes exemplos podem ser integrados numa macroestrutura certamente enigmática. É possível tentar juntar as peças como num puzzle, pensar nos livros como jogos de encaixe, sobretudo aqueles que antecedem *O Choro é um Lugar Incerto*. É repetida pela crítica a ideia de que, nesta escrita fragmentária, o que se mostra são “resíduos ou estilhaços de uma história descontínua e inenarrável” (Reynaud 2002: 382-3), falha que contribui para a tentação “de reconstrução narrativa, embora o texto se furte intencionalmente a isso” (Vieira 2009: 64)

Não duvidamos que os fios narrativos estão em muitos livros, mas são frequentemente quase invisíveis, fios de *nylon*. O próprio autor afirma essa existência: “ao contrário do que muitas vezes se diz, há fios narrativos nos meus livros, mas é preciso ler e descobri-los” (Nunes 2007b: 8). Todavia, pouco nos interessa nesta altura trazê-los à luz, dar uma ordem à narrativa, pelo que procuraremos reduzir ao mínimo tal exercício. Ao procurar-se a solução, o texto torna-se mera adivinha, algo que Giorgio Agamben vê como uma forma degradada do enigma:

The supposition of a solution «hidden» in the enigma belongs to a subsequent age that no longer understood what the enigma brought to language, that no longer had any knowledge of enigmas except in the degraded forms of the riddle and the guessing game. Not only was the enigma thought to be much more than mere amusement, but experience of it always meant the risk of death (1977: 138).

Assim, preferimos correr esse risco mortal do enigma: ficar aquém, *à margem*, assumir o seu caráter aparentemente negativo – “longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma” (Heidegger 1936: 67).

Há, sem dúvida, uma relação paradoxal entre aproximação e afastamento no enigma, característica partilhada pela escrita de Rui Nunes. A aproximação é, na verdade, um afastamento, na medida em que o pormenor e o particular mostram o erro. Aliás, quanto mais o Outro se aproxima mais se afasta, maior é o abismo que se abre. Mesmo no amor e na relação erótica, como vamos verificar: “Lupa: amplia o insecto, o mapa, a árvore, o rosto que amaste: / tudo se torna arame farpado. Expulsão” (Nunes 2011: 26).

Esta relação paradoxal é verificada por Agamben ao abordar o mito de Édipo e da Esfinge. Enquanto a Esfinge propõe um enigma e assim mantém o significado velado, Édipo, ao decifrá-lo, “appears in our culture as «civilizing hero»” (Agamben 1977: 136). A questão está em perceber se o paradoxo deve ser eliminado:

What the Sphinx proposed was not simply something whose signified is hidden and veiled under an «enigmatic» signifier, but a mode of speech in which the original fracture of presence was alluded to in the paradox of a word that approaches its object while keeping it indefinitely at a distance. The *ainos* (story, fable) of the *ainigma* is not only obscurity, but a more original mode of speaking. (*ibidem*).

Tal como o *ainos* do *ainigma*, o *dizer* pode ser visto como obscuridade e modo mais original de falar: enunciado que brota em pureza, “pure testimony” (Lévinas 1975b: 170). Devemos voltar a pensar no *dizer* – e no enigma – como forma de silêncio. O enigma é então uma impossibilidade de explicar, um ponto em que as palavras se tornam insuficientes. Slavoj Žižek dá a entender isto mesmo ao defender que “[e]very language, by definition, contains an aspect of openness to enigma, to what eludes its grasp, to the dimension in which «words fail»” (1997: 50). É necessário assumir a negatividade do enigma, única forma de verdadeira compreensão num mundo em que cada vez mais a função positiva domina: “We effectively «understand» a foreign culture when we are able to identify with its point of failure: when we are able to discern not its hidden positive meaning, but rather its blind spot” (*ibidem*).

4.2 – Negatividade vs. Positividade

Pensamos ser útil então promover o debate entre positividade e negatividade. Para isso, lemos Byung-Chul Han em *A Sociedade da Transparência*. A sua tese inaugural diz-nos que a transparência, na sociedade ocidental, torna-se *fetiche*. Todos os discursos apontam para a sua valorização e, “[d]este modo, a sociedade da transparência manifesta-se, em primeiro lugar, como uma *sociedade positiva*” (2012b: 11). Para além de esse livro designar a sociedade como “da transparência” e “positiva”, os títulos dos capítulos definem uma sociedade “da exposição”, “da evidência”, “porno”, “da aceleração”, “da informação”. As sociedades que assim se podem caracterizar excluem tudo o que consideram negativo. Por exemplo, a dor, o segredo, o paradoxal, o silêncio.

Dominado pela economia e pelo controlo, no mundo de hoje “[a]s coisas tornam-se transparentes quando abandonam toda a negatividade, quando se alisam e aplanam, quando se inserem sem resistência na corrente lisa do capital, da comunicação e da informação” (*ibidem*: 11). Ora, quando Han defende que a positividade não tem resistência e que “alisa” e “aplane”, está muito perto de Fredric Jameson quando este aponta duas das principais características do pós-modernismo: *flatness* e *depthlessness*. Então, podemos afirmar que a arte que supostamente não comunica também não circula: é um ponto de atrito, negatividade.

Não será de estranhar se a exclusão protagonizada por estas sociedades for também a exclusão do Outro. De facto, nada é mais negativo do que o Outro. Já antes citámos Baudrillard quando este afirma que “everything in language that is irreducible to mediation, articulation or meaning is eliminated – everything, that is, which causes language at its most radical level to be the *other* than the subject (and also Other to the subject?)” (1990: 127). Byung-Chul Han, muitíssimo influenciado pelo filósofo francês, também refere que “[a] negatividade do outro e do estranho, ou a resistência do outro, perturba e atrasa a comunicação lisa do igual” (2012b: 12). Se assim é – e esta questão vai surgindo repetidamente – aquele que não se subordina ao mundo transparente é excluído: “O imperativo da transparência torna suspeito tudo o que não se submete à visibilidade. É nisso que consiste a sua violência” (*ibidem*: 25).⁶⁷

Portanto, no binómio visibilidade/invisibilidade podemos vislumbrar uma luta entre pornografia e obscenidade vs. erotismo e enigma; ou, o que em nosso entender será o mesmo, Édipo vs. Esfinge. A descodificação que Édipo faz do enigma torna a sua linguagem uma “língua formal, puramente maquinal, operacional, destituída de qualquer ambivalência” (Han 2012b: 12). É precisamente isso que faz dele, como dizia Agamben, um “civilizing hero” (1977: 136). Édipo é assim pornográfico e obsceno. A Esfinge, com rosto e peito de mulher, mas corpo de animal, é erótica e enigmática: “O jogo da ambiguidade e da ambivalência, com segredos e enigmas, aumenta a tensão erótica” (Han 2012b: 30).

Se quiséssemos colocar a questão neste termos, a relação que se estabelece com um texto de Rui Nunes é muito mais erótica do que pornográfica. Como escreve George Bataille, “a experiência erótica situa-se fora da vida de todos os dias” (1957: 223) e, “[e]m princípio, [...] leva-nos ao silêncio” (*ibidem*: 224). Nada nos livros de Nunes é transparente, maquinal, liso. Muito mais é o que se instala em zonas de obscuridade, de resistência, de interrupção. Logo, como o erotismo, é uma experiência que pode ser profundamente solitária e que coloca o leitor perto da afasia.⁶⁸ Cremos que uma das

⁶⁷ No mesmo sentido, em *Do Silêncio*, David Le Breton refere que, num mundo que privilegia uma comunicação ininterrupta, emerge “o imperativo de dizer, de dizer tudo, de que nada fique por dizer, de que reine uma transparência impecável que não possa deixar em suspenso nenhuma zona de segredos, nenhuma zona de silêncio” (1997: 15).

⁶⁸ “[O] erotismo é em princípio o que só tem sentido para um único ou então para um casal. O discurso recusa-o tanto como o trabalho. Aliás, é possível que discurso e trabalho estejam ligados” (Bataille 1957: 230).

grandes dificuldades na leitura de Nunes é precisamente *não poder*: explicar, reduzir, integrar. A relação erótica faz-se em termos parecidos: “[o] seu verbo modal negativo é *não poder poder*. A negatividade da alteridade – a saber, a atopia do outro, que se subtrai a todo o poder – é constitutiva da experiência erótica” (Han 2012a: 19).

Isto parece ser compreendido exatamente assim por Nunes num dos mais lévinasianos excertos da obra: “**desejo** / é inesgotável, / enquanto o corpo dos outros permanecer um enigma” (2012a: 46). O desejo é insaciável e nisso difere da necessidade. É precisamente aquilo que “se alimenta com as próprias fomes e aumenta com a sua satisfação” (Lévinas 1982: 75). Por muito que qualquer relação se aprofunde, o Outro é sempre absolutamente enigmático, “[p]orque há um núcleo inexpugnável em cada corpo: beija-se, fode-se, arranha-se. Mas ele permanece. Um muro erigido de vidros” (Nunes 2012a: 46).

Para a lógica do mercado, o erótico escapa-lhe por não se constituir em termos de valor de troca, mas sim – numa reflexão também devedora de Lévinas – de *assimetria* (Han 2012a: 24). De algum modo, numa “sociedade positiva”, a compra faz-se por prazer imediato, sem fricção. E sem ruído até, seguindo a leitura que temos vindo a fazer. A isto não foge o plano da arte e da indústria cultural. O reverso do cenário anterior, ou seja, o esvaziamento da promessa de prazer, tem uma má receção. Em certa medida, o confronto dá-se com a realidade. Podemos até dizer que a obra de Rui Nunes, por muito enigmática que seja, está próxima da realidade porque esta, em grande parte, é, de facto, solitária e a relação com o Outro é assimétrica, este um dos princípios que funde aliás o compromisso ético: “a relação intersubjectiva é uma relação não-simétrica. Neste sentido, sou responsável por outrem sem esperar a recíproca, ainda que isso me viesse a custar a vida. A recíproca é assunto *dele*” (Lévinas 1982: 82).

Reforçamos assim a ideia de que a escrita de Nunes pode ser considerada opaca numa “sociedade transparente”, oposição à proliferação de “capas a brilhar por todo o lado, com caras enormes dos autores, muitas historietas, uma verdadeira pornografia” (Nunes 2013c: 8). Adorno, particularmente crítico da questão da fruição na arte, entende precisamente que “[a] arte, que recusa a felicidade deste colorido, que retrai a realidade aos homens, e se priva assim de todo o vestígio sensível de sentido, é a arte mais espiritualizada” (1970: 151).

O abandono da negatividade que Byung-Chul Han encontra na “sociedade positiva” será também presente no domínio da linguagem. Han considera que “[a] nudez

da palavra tira-lhe todo o encanto, aplanar-a” (2012b: 35). No entanto, ao contrário de Han, no caso de Nunes, pensamos que a nudez se relaciona precisamente com o confronto com o poder e por uma relação de maior autenticidade. É como se “todos os artifícios, todas as máscaras, tivessem caído, e apenas a carne e sua bruta rudeza, sua intestinal beleza, sobrevivesse” (Santos 2014: 238).

A nudez que temos atribuído à obra de Rui Nunes advém do propósito de chegar ao osso na escrita, algo que passava por desmascarar a palavra, retirar o anel de Giges. Tal como já antes marcamos a diferença entre a obscenidade baudrillardiana e a nudez lévinasiana, estamos novamente em planos diferentes: a nudez de que temos vindo a falar é a nudez do *Rosto*. E o *Rosto* é enigma, “esta forma de se manifestar sem manifestar [...] por oposição ao aparecimento indiscreto e vitorioso do *fenómeno*” (Lévinas 1949: 254). Nada disto é muito claro, nada “aplanar”, nada se torna transparente. Pelo contrário, todas estas definições são bastante ambivalentes, com uma forte tendência para a negatividade e para a ausência. Numa outra aproximação ao *dizer*, por exemplo, este “é o aviso de uma proposição inaudita, de uma insinuação, logo reduzida ao nada” (*ibidem*: 258). Portanto, o *dizer* é como que um resíduo: *resto* e *rasto*. É o que ecoa no enigma, uma abertura no mundo, mas ainda estranhamente à margem, entre o sentido e o inefável – “um resíduo. Hesita. Entre um nome (pleno? Sempre?) e o indecifrável” (Nunes 2014b: 51).

Na obra de Nunes surge um amplo leque de referências interartísticas, como vamos tendo oportunidade de apontar. Uma dessas referências é Cy Twombly, pintor norte-americano: “O Messias de Haendel, o poema de Celan, o quadro de Twombly, a fotografia de Nozolino são peças negras desta cegueira a que chamam beleza” (2013a: 12). Este excerto está em *Armadilha*, mas será em *A Mão do Oleiro* que a referência se torna mais forte. Aí podemos ler alguns fragmentos que se referem à obra e a alguns trabalhos do artista. Por exemplo, a “Orpheus”, quadro de 1979: “A criação da morte. De Orpheus. Letra a letra apedrejado” (Nunes 2011: 60). Nessa tela, o nome *Orpheus* está escrito de um modo quase residual, precisamente entre “um nome (pleno? Sempre?) e o indecifrável” (2014b: 51).⁶⁹ Assim, Rui Nunes propõe mesmo uma espécie de enigma: “Que palavra surgirá dos destroços de Orpheus?” (2011: 60).

⁶⁹ Cf. Anexo 1

Teremos de ter em conta o facto de o quadro partir da grafia grega: ‘Ὀρφεύς’. Com o ‘r’ totalmente ausente, o ‘φ’ (*fi*) numa indefinição entre o rabiscado e o rasurado e o ‘ε’ (*épsilon*) quase invisível,⁷⁰ ficamos com o resto: ‘Ορύς’. Ou seja, ‘Opus’, palavra latina para trabalho ou obra. Assim, o quadro *rasura* e *bifurca*. Michel Leiris, na primeira parte da sua obra *La Règle du Jeu*, propõe uma ligação entre *bifur* (bifurcação) e *biffure* (rasura). Estas seriam

no more than simple knots, each of which is attached by one end or the other to a theme that the gear mechanism of my writing, raised to the rank of reasoned articulation, helps me to describe more exactly by turning it under all sorts of lights and positioning it against other themes, the whole gradually emerging as a form previously unknown but now looming up out of a complex network of lines – bifurcations, meanderings, different digressions (1948: 242).

Dentro desta lógica, *bifurs* seriam “attempts at prospecting in all directions” (243) e *biffures* “successive eliminations of illusory values” (*ibidem*). É claro que nem tudo neste processo se aproxima da escrita de Rui Nunes, sobretudo quando Leiris fala em articulação racional entre temas. Em todo o caso, quando no capítulo anterior pensámos na importância das palavras homófonas, elas tinham já algo de *bifurs/biffures*, apontavam para um desvio nascido da ambiguidade. Tal jogo de ambiguidades “[m]ake the mind step out of its rut, induce it to seek its fortune off the beaten paths or to derail it” (Leiris 1948: 242).

No texto de *A Mão do Oleiro*, interessa-nos a *rasura* e a *bifurcação* de ‘Ὀρφεύς’ e ‘Ορύς’ na medida em que está aqui em causa o afastamento em relação a uma escrita que repercute o canto órfico: “Pedra a pedra se desfaz o canto” (Nunes 2011: 60). De facto, a obra de Nunes não canta. Nem sequer conta – como muita da poesia portuguesa que segue um ímpeto discursivo – “esse desencanto / que deixou de cantar” (Magalhães 1981: 13). O que faz é *mostrar* e, simultaneamente, *ser* os destroços, a ruína, os vestígios de uma passagem.

Na receção da obra de Twombly, a *rasura* e o apagamento são sempre considerados traços marcantes. Acerca disto, Barthes enumera “os gestos através dos quais Twombly enuncia (poder-se-ia dizer: soletra?) a matéria do traço: 1) a *arranhadela* [...], 2) a *mancha* [...], 3) a *sujidade*” (1982: 179). Da mesma forma,

⁷⁰ Não deixará de ser importante notar como ‘ε’ (*épsilon*), em cálculo, é uma quantidade tão pequena quanto se deseje.

Annabela Rita chama a atenção para “a rasura do contexto” (1997: 22) nos livros de Rui Nunes. Já António Guerreiro, acerca de *A Mão do Oleiro*, fala de uma obra de “[r]estos, escombros, manchas, sombras, massas informes, objectos parciais” (2011: 14). E, numa outra crítica ao mesmo livro, Maria da Conceição Caleiro aponta para uma obra “manchada pela descontinuidade, pela dispersão (como toda a modernidade)” (2011: 35). Curiosamente, segundo o próprio autor de *Enredos*, estes traços serão mesmo presentes na página em que escreve: “Escrevo no comboio, nos aviões, no carro. Faço uns gatafunhos e felizmente há uma pessoa que depois os consegue decifrar” (2013c: 9).

Assim, para Nunes, “[o] que resta não é o que sobra. O que resta é: / a coisa intacta” (2013a: 21). Tal afirmação é novo ataque ao sentido. Este – “[o] arame farpado de um livro” (2012a: 29) – “pode ser substituído por outro” (*ibidem*). Inversamente, “[u]ma ruína é. Única. / Vai do silêncio ao silêncio” (*ibidem*). Coloca-se aqui, cremos, a questão da ampliação e da amplificação: com a redução panorâmica da lupa – ou, na visão de Maria João Reynaud, com “uma focalização *míope*, a qual restringe o campo de visão aos detalhes que a indicam” (2014: 185) –, o sentido vai-se apagando e surge um mundo caótico. Ora, para Lévinas, o que “transtorna a ordem do mundo” (1949: 242) é precisamente o vestígio autêntico.

Podemos então considerar Rui Nunes e Cy Twombly como profundos transtornadores da ordem, da sintaxe, do sentido, tal como os *bifurs/biffures* de que fala Michel Leiris e que fazem a mente descarrilar, sair dos eixos – *out of joint*. E, nisso, tanto Nunes como Twombly são semeadores de *bifurcações* e *rasuras* do *dizer* nos carris do *dito*.

Pensamos que esse transtorno da ordem é um dos fatores que leva muitos leitores e críticos a colocar os livros do escritor português em fronteiras (de género, de linguagem, ou mesmo de alteridade). Mas é aí, nesses espaços marginais, que se encontra a alteridade mais radical, na sua total nudez: “[o]s limiares e as passagens são zonas cheias de mistérios e de enigmas, onde começa o outro atópico” (Han 2012a: 47). A relação com o Outro começa numa falha, numa negatividade. O enigma que é o Outro está para Mim como o enigma que sou Eu está para Ele. A incompreensão é comum e só começa a ser compreendida enquanto tal:

I understand the Other when I become aware of how the very problem that was bothering me (the nature of the Other’s secret) is already bothering the Other itself. The

dimension of the Universal thus emerges when the two lacks – mine and that of the Other – overlap (Žižek 1997: 50).

A questão está em saber valorizar essa relação, não desvelar esse segredo, aceitar esse espaço infinito e, também por isso, atópico.

De facto, o Outro não tem lugar físico, não é o rosto. Vem de além do rosto através da expressão: “Falar é antes de tudo essa forma de vir por detrás da sua aparência, por detrás da sua forma, uma abertura na abertura” (Lévinas 1949: 235). Falar que, nessa medida, se furta à claridade e ao fenómeno. O seu domínio é o da obscuridade. Num verso exemplar e apropriadamente paradoxal que encontramos em *Paradise Lost*, de John Milton, o que é dado a ver é “no light, but rather darkness visible” (1667: 47).

A ser assim, numa espécie de aceno a Paul Celan, “[a] *Obra pensada radicalmente é, com efeito, um movimento do Mesmo em direcção ao Outro, que nunca volta ao Mesmo*” (Lévinas 1949: 232). Do outro lado desta relação, do lado do interpelado, somos levados a considerar que “o poema é aquele rosto desconhecido que vem ao meu encontro e me desafia” (Barrento 2001: 36). Apesar de Barrento se referir em específico ao poema, Rui Nunes, refugiado nas fronteiras, partilha claramente da resistência mais comumente atribuída à poesia – ou, pelo menos, a alguma poesia – pelo que esta tem de enigma – “[m]ensagem intraduzível em linguagem objectiva, indefensável pelo discurso coerente, nula ao olhar da ordem pública das significações reveladas e triunfantes da Natureza e da História” (Lévinas 1949: 259).

4.3 – O delírio do sentido

Se “o sentido é o de uma natureza morta. Acabada” (Nunes 2012a: 52), para nos debruçarmos acerca do que é “traduzível” num livro de Rui Nunes, chamamos a atenção para o seguinte texto:

E hoje folheio o livro, encosto o olho direito à página, e leio, letra a letra, ligo-as. E soletro. Extenuado, soletro. E repito. Extenuado, repito. Até. Até não. Até não haver sentido. E a

palavra ser um ruído informe, um pontapé numa pedra, um pontapé numa pedra, um pontapé numa pedra,
uma pedra
uma pedra,
uma pedra à minha frente,
que um pontapé afasta.
Eu persigo-a:
encontramo-nos sempre, afastamo-nos sempre:
pedra a pedra, pontapé a pontapé.
É assim que. Para alguns. De repente. Deus.
Para outros. O cansaço. Inesgotável (2012a: 55).

Uma das ideias fortes deste excerto é a de que o sentido se aproxima e afasta, um pouco como no enigma. Essa constante aproximação e afastamento não tem fim e, nisso, lembra ainda a estrutura do fractal, ou seja, um padrão que se repete em si mesmo. Nesse sentido, as diferenças entre próximo e distante esbatem-se: “encontramo-nos sempre, afastamo-nos sempre” (*ibidem*). No entanto, para alguns, a procura termina em Deus, o que aqui pode ser lido como a ordem, a “sintaxe da ruína” (30), uma espécie de grande narrativa. Se a escrita de Rui Nunes tem sido descrita como fragmentária, naturalmente não a comparamos ao fractal no que este implica de estrutura ordenada e padronizada dentro de um conjunto aparentemente caótico. Comparamo-los apenas na medida em que, penetrando na sua estrutura, o *zoom* age sobre si mesmo, é vertigem abismal e sem fim. É precisamente o mesmo princípio do desejo: “O verdadeiro Desejo é aquele que o Desejado não colmata, mas produz” (Lévinas 1949: 213).

Verifica-se assim uma relação ambígua com as palavras: tanto se aponta para a noção de que estão sempre a ficar enredadas e são a origem do conflito, como se percebe a inevitabilidade do seu uso e a tentativa de chegar a um núcleo. Portanto, a busca é infinita, é preciso sempre continuar, ampliar pouco a pouco, sabendo que “[f]alta sempre uma palavra a qualquer livro. / Por isso, escrevo. / Falta sempre uma palavra ao que escrevo. Por isso, continuo a escrever. / Uma palavra como uma maldição” (Nunes 2012a: 57). Estes livros vivem conflituosamente entre a paragem – “qualquer voz tem a mudez tão perto” (*idem* 2011: 9) – e a sua impossibilidade.

Note-se todavia que a reiteração não tem o propósito de estabelecer um sentido. É “[r]epetir para matar e não para continuar” (2012a: 11), portanto, num novo movimento de lupa,

para que o animal se torne carne. E da carne se faça o verbo. Do verbo, a letra. Da letra um pequeno risco. E do desencontro, o desencontro. Que não sabe falar: só um sussuro, sem deus, sem anjo, sem tragédia. Quase sem história. Como um pouco de cuspo. E depois, passar toda a vida a apagar esse quase (*ibidem*: 12).

Pouco a pouco se faz a *rasura* da história e do sentido. Quando Deleuze e Guattari encontram na obra de Kafka o abandono do sentido através do uso do alemão de Praga, esse mecanismo encontra semelhanças em Rui Nunes, nomeadamente por fazer crescer a linguagem até “um ruído informe” (Nunes 2012a: 55):

Enquanto que o som articulado era um ruído desterritorializado que se reterritorializava, não obstante, no sentido, agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação, de maneira absoluta. O som ou a palavra que atravessam esta nova desterritorialização não são uma linguagem sensata, se bem que dela derivem, e também não são uma música ou um canto organizado (Deleuze e Guattari 1975: 45).

Rui Nunes considera que na fala hodierna “[s]omos levados por uma espécie de música que vai destruindo uma certa forma de sentido. Porque acreditamos que o sentido está nela. E, na verdade, não está” (2007b: 8). Por um lado, é a desconfiança em relação à harmonia do discurso de poder, associada ao que geralmente é considerado “falar bem”. Por outro lado, está subjacente a forma de o escritor se relacionar com a música, muito mais afim, como já vimos, da atonalidade. Opinião que é partilhada por António Guerreiro: “Esta escrita está para a música do romance como a atonalidade está para a harmonia” (2013: 22). São ainda Gilles Deleuze e Felix Guattari que, como exemplo de movimentos de desterritorialização, falam da música dos dodecafonistas austríacos. Para além de Schoenberg, figura tutelar, outro desses compositores é Anton Webern, autor que, segundo Adorno, “realiza a técnica dodecafónica e já não compõe: o silêncio é o que permanece da sua mestria” (1958: 90).

Levar qualquer linguagem ao seu limite, desterritorializá-la, fá-la chegar às suas “linhas de fuga [...]: o silêncio, o interrompido, o interminável” (Deleuze e Guattari 1975: 55). Esse ponto extremo pode ser o esvaziamento das formas consagradas que uma determinada linguagem (literária, musical, etc.) foi ganhando com o tempo. Daí que, muitas vezes, o limite da linguagem possa vir “[c]om a sua repetição. Essa forma exasperada de silêncio” (Nunes 2011: 67). Estratégia kafkiana de minar o sentido –

“sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significativa” (Deleuze e Guattari 1975: 23). É o próprio autor de *O Castelo* que conta, referem Deleuze e Guattari, como na infância repetia a expressão “fim do mês, fim do mês” até a fazer chegar ao *non-sense* (*ibidem*: 46).

Não são raros os exemplos semelhantes na obra de Rui Nunes. Para além do caso citado no início do capítulo, referimos outros dois. Em *Grito*, uma das personagens faz da repetição um percurso até à perda absoluta de sentido. A descrição de uma imagem destrói-a. Isto é ainda mais marcante se notarmos como essa descrição é uma tautologia, ou seja, uma repetição dentro da repetição dentro da repetição. É a imagem do fractal, novamente:

vejo o céu. O céu azul. E num dia de céu azul, ver o céu é dizer: o céu azul. E repetir: o céu é azul, o céu é azul, o céu é azul o céu. E à medida que vou ficando cansada, vou deixando de ver o céu. Até a cor ser uma ausência” (1997: 97).

Já em *Os Olhos de Himmler*, “a mãe” repete: “**um filho, um filho, um filho, um filho, um filho, um filho**”, até isso “se tornar um som caótico, sujeira que ela cospe, um nome transformado em gotas de saliva” (2009a: 24). Voltamos à importância da ação e do dizer: ao que em *Barro* se mostra como movimento infinito do desejo, possibilidade de repetir “obsesivamente o mesmo nome / que nessa litania se torna um gesto” (Nunes 2012a: 46).

Quanto mais se repete, mais o sentido se retrai. O que podia ser proximidade é, na verdade, afastamento. Abre-se um outro espaço que talvez seja mesmo o espaço de toda a arte:

Sulcos:
neles se procura
não um destino, mas
a lógica de um utensílio:
arado, enxada, grade
:
Ou um nome para o oculto:
Silex. Ou labareda.
E nunca se sabe
se um nome
aproxima ou afasta (Nunes 2013a: 14-5).

Na diferença entre utensílio e oculto está potencialmente a diferença entre apetrecho e obra de arte. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger considera que o *apetrecho* (*das Zeug*) – facilmente traduzível por utensílio – se aproxima da obra de arte na medida em que é produzido pelo homem, mas afasta-se porque assume uma finalidade, uma serventia: arado, enxada, grade, por exemplo. Já a *coisa* (*das Ding*) tem uma autonomia: o bloco de granito, no exemplo de Heidegger; mas também o sílex ou a labareda, por hipótese. Assim, a obra de arte, “pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada” (Heidegger 1936: 20). De certo modo, e tal como o enigma (*Rätsel*) em Hölderlin, tanto a *coisa* como a obra de arte *brotam em pureza*.

Com o crescimento da *indústria da cultura* numa *sociedade positiva e transparente*, a obra de arte frequentemente trai este princípio – desoculta. Ao ter uma serventia e assumindo um caráter *fetichista*, vai a caminho de ser mero utensílio. Que Rui Nunes escolha outro percurso parece-nos já uma evidência.

Na verdade, sulco e oculto podem não ser assim tão distantes. Para o compreender devemos pensar no *rasto*. Do latim *rastro* – instrumento dentado usado para raspar a terra, semelhante ao arado –, convoca a ideia de revolver a terra. Devemos voltar a olhar para a “terra” no sentido heideggeriano – *Erde*. Essa “terra” fértil, esse *húmus*, “é por inerência portadora do oculto, do impenetrável, do que se fecha” (Han 2012b: 61). É essa esgotante e infinita tarefa de revolver o terreno que Deleuze entende ser o trabalho do artista:

quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir as regiões sem memórias, quando é preciso destruir o eu, certamente não basta ser um «grande» escritor, e os meios permanecem para sempre inadequados, o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico (1993: 129).

O autor de *Crítica e Clínica* aborda ainda a gaguez da língua através de uma citação de Andrei Biely que facilmente assentaria a vários livros de Rui Nunes:

O leitor só verá desfilar *os meios inadequados*: fragmentos, alusões, esforços, pesquisas, e que não se tente encontrar aí uma frase bem-limada, ou uma imagem perfeitamente coerente; o

que se imprimirá nas páginas é uma palavra embaraçada, uma gagueira (Biely *apud* Deleuze 1993: *ibidem*).

De *rastro* (objeto agrícola) deriva *rastrum*, instrumento utilizado para criar as linhas da pauta. Pensando na história da música, uma das mais importantes pautas é a de 4' 33'', de John Cage. Apesar de não ter linhas horizontais, contém ainda linhas verticais, marcando uma noção relativa de tempo.⁷¹ Se 4' 33'' “is music reduced to nothing, and nothing raised to music. It cannot be heard and is heard anywhere by anyone at any time” (Griffiths 1981: 30), o que aí se vê e o que se ouve quando “tocada” é apenas o *rastrum*: todos os sons que invadem o silêncio. Assim, o silêncio procura-se como animal que procura a cauda, movimento infinito, fractal. Esta linha de pensamento é mesmo partilhada por Rui Nunes:

Todos sabemos que o silêncio não procura as vozes, mas o silêncio, num percurso incessante. Nele, perde-se a infância, memória, o sorriso, um eco. Nele, os bichos são unicamente sinais: escaravelhos, aranhas, centopeias: *traços na areia: palavras riscadas* (2011: 67; *itálicos nossos*).

Atentemos no nexa entre rasto e memória. Numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, Nunes diz: “A memória é sempre acrescentada aos próprios factos. O que desvenda também encobre. E o processo acaba por ser infinito. [...] É o inacabamento que leva a continuar a escrever. É o motor da própria escrita” (2013c: 8). A incompletude faz procurar incessantemente sinais da memória: “traços na areia” (bifurcações, *bifures*) e “palavras riscadas” (rasuras, *biffures*). Esses sinais, curtos vislumbres que velam e revelam, habitam um espaço tão curto quanto possível entre presença e ausência.

Em termos acústicos, o equivalente seria o eco, aquilo que transborda do fenómeno original. Rasto sonoro, o eco é menos fenómeno e mais enigma. Diverge e imprime uma cópia sobre o original. De certo modo também desarranja as categorias: *bifurca* e *rasura*. Já na obra de Raul Brandão verificamos como o eco era uma categoria essencial – fenómeno atópico, algures entre ausência e presença – e como eram

⁷¹ Cf. Anexo 2

escutados os gritos que ecoavam, sobretudo os dos mortos.⁷² Essa mesma experiência, que parece sempre associada à culpa, é também invocada por Lévinas em termos muito semelhantes: “can the call of the land silence the cries of Auschwitz which will echo until the end of time? Can any human wash his hands of all the flesh turned to smoke?” (1963: 131). A incapacidade de fazer o luto e de ultrapassar o trauma resulta no transbordar dos mortos, algo que Rui Nunes associa a qualquer morte. De modo enigmático e paradoxal – e tal como o som – o atópico subitamente está em todo o lado: “[p]orque um morto ocupa, sem remorsos ocupa todo o espaço, o poder dos mortos é esse espaço imenso que nos empurra, esse espaço que, se o deixassem, seria o espaço todo” (Nunes 2013a: 28).

No universo musical, a memória mostra-se frequentemente através da citação e da colagem. Isso é observável numa obra tão difícil como o “Requiem für einen jungen dichter”, de Bernd Alois Zimmermann, composto em 1969, e acerca do qual já escrevemos num outro momento (cf. Vasconcelos 2015). Outra obra musical que tenta entrar em contacto com a memória de um evento é “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz”, de Luigi Nono.⁷³ Composta em 1966, esta peça para vozes e fita magnética invoca logo no título a memória do Holocausto. Aí, em conjunto com o universo eletroacústico, a exploração dos limites da voz humana resulta num grito bastante deformado. O compositor explica o processo de trabalho:

Nestes coros pesquisei como se poderia dar forma, na composição com simples fonemas e sons da voz humana, sem o elemento semântico de um texto literário, a algo de expressivamente penetrante e não apenas a um divertimento formal, a uma força expressiva com um significado e uma precisão diferentes e porventura mais fortes do que os de uma composição ancorada num texto já preexistente (Nono *apud* Carvalho 2007: 264).

Neste novo movimento de *desterritorialização* da linguagem musical, a junção de voz e de mecanismos eletrónicos cria um *nó* na comunicação:

The electronic rendering uses choral and orchestral material alongside the children’s choir and the solo voices, as well as electronically produced sounds that aim to dissolve the text

⁷² Nesse ponto do nosso trabalho destacamos também um episódio segundo o qual Morton Feldman, na Alemanha do pós-guerra, “stopped in the middle of the street, pointed down, and said, «Can’t you hear them? They’re screaming! Still screaming out from under the pavements!»” (Ross 2007: 529-530).

⁷³ Cf. Anexo áudio 6.

into phonemes, so that the human sound remains recognisable without a context being created. The combinations of sound from which individual voices and voice groups stand out in profile result in a metatext that goes beyond any verbal communication (Redepenning 2007: 92).

Precisamente em relação à memória do Holocausto, mas também à da ditadura salazarista, Rui Nunes afirma que “é preciso ser absolutamente contra o esquecimento” (2007b: 9). O que também quer dizer que o luto nunca deve estar completo, é preciso ouvir o *rasto* do passado: “há determinadas situações históricas que nunca deviam ser exorcizadas. Deviam estar sempre a apoquentar-nos, para que não houvesse nunca apaziguamento” (*ibidem*).

4.4 – O rasto da memória auditiva

O som pode despoletar um tipo específico de memória: a memória auditiva. Vários tipos de memórias auditivas têm sido consideradas, variando conforme a duração ou o tipo de conteúdo, verbal ou musical (cf. Crowder 1993). O nosso propósito será analisar a presença da memória auditiva na obra de Rui Nunes como exploração de limites entre audível e inaudível e de relações com tempos e espaços.

Considerando que muitas vezes “sound and memory share a partner, and that partner is Place” (Street 2015: 34), o lugar pode ser ponto de partida para o levantamento de um passado acústico, tarefa tão difícil quanto sedutora e frequente na arte sonora contemporânea. De resto, David Toop considera que muito do que se tem produzido nesse campo está relacionado com os limites da percepção e vê nisso uma resposta a uma sociedade *mediatizada*:

Much of the sparse, microscopic incident now common in new music, the concentration on resonance, inaudibility, inaccessibility, transparency and process, digital glitches, ghost voices, subverted mechanics and extremely body interiority uncovers phenomena and layered meaning from beneath the hysterical onslaught of information, mediation and consumerism that the world has become (2004: 71).

Um dos nomes que se enquadra nesse panorama é Scanner, artista sonoro que se destaca pela exploração dos limites dos campos sonoros e pelo interesse em captar os

“fantasmas” no som. No seu caso, por “fantasmas” (*ghosts*) quer dizer “ghosts of our memories and the resonance held by specific locations over history” (Scanner 2008: 131). Essa tentativa de recuperar o passado é notória em obras como *Esprits de Paris*,⁷⁴ ou *The Garden Is Full of Metal*.⁷⁵ Todos esses casos lidam com a crença de que edifícios e outros espaços funcionam como reservas sonoras e, assim,

retain a particular memory, a sense of time or place, of the stories that were once told there and are now embedded into their walls. Capturing these moments, storing them and redirecting them back into the public stream enables one to construct an archaeology of loss, pathos and missed connections (*idem* 2001: 131).

É evidente a influência de Konstantins Raudive, Friedrich Jürgenson e Atilla von Szalay, precursores em *EVP (Electronic Voice Phenomena)*, ou seja, pesquisa de vozes que não foram escutadas durante a captação do material sonoro. Esta possibilidade de aceder a uma espécie de arquivo sonoro era aliás uma intuição partilhada por inventores do final do século XIX e início do século XX, tais como Guglielmo Marconi, Thomas Edison e Charles Cros.

Uma obra que cruza exemplarmente estes dois domínios é *Ruínas*, filme de Manuel Mozos, projeto que foi sendo “cada vez mais depurado até chegar ao essencial: espaços vazios e sons” (Coelho 2010: 7). Muitas vezes o som captado é apenas direto, pelo que emerge somente um ruído forte. Em outros casos, filma-se a ruína de um edifício a que se junta uma *voz off*: vê-se um hotel abandonado e ouve-se uma carta redigida por um grupo de amigos que pede informações acerca das possibilidades de estadia; mostra-se o devoluto Sanatório das Penas da Saúde e escuta-se um relatório médico; um som férreo e maquinal acompanha imagens de uma instalação ferroviária arruinada. Assente na ideia de “filmar os espaços vazios [...], dar-lhes vozes, sons, fazê-los habitar por fantasmas que, se calhar, não eram os fantasmas desses espaços – eram outros, que obrigaram os primeiros a chegar-se para o lado e a deixá-los instalar-se

⁷⁴ Conjunto de capturas sonoras feitas em conjunto com Mike Kelley em locais selecionados de Paris, tais como as campas de Charles Cros (inventor do fonógrafo) e de Allan Kardec, o apartamento de Lautréamont ou a Igreja da Santíssima Trindade, na qual Olivier Messiaen tocava todos os domingos. Cf. Anexo áudio 7.

⁷⁵ Homenagem a Derek Jarman, nasce de gravações feitas em locais frequentados pelo realizador britânico.

também” (Coelho 2010: 6), o filme resulta num forte cruzamento entre tempos através do recurso à memória de um espaço. É um magnífico trabalho de pesquisa, uma pequena arqueologia.⁷⁶

Não deixamos de notar que a escrita de Rui Nunes, tal como Scanner e Mozos, explora limites muito semelhantes e frequentemente parte de uma mesma “archaeology of loss, pathos and missed connections” (Scanner 2001: 131). Para ilustrar esta capacidade de “escuta regressiva” podemos mesmo recorrer a Rui Nunes em *Rostos*:

**um melro voou do canteiro para o castanheiro, o rapaz aproximou-se da rapariga e disse:
– o melro é a palavra de Deus a tecer um sinal,
alguém ouviu e esqueceu, mas o sinal ficou, fóssil, à espera do ouvido arqueológico** (2001a: 99).

Esta presença de um “ouvido arqueológico” reflete exatamente a mesma possibilidade de recuperar um som, a ideia de que o passado reverbera ainda, mesmo que o impulso seja mínimo e infrassonoro, como um enigma escondido sob uma multiplicidade de ruídos. A verdade é que os sons circulam em nosso redor e são facilmente intercetados. A questão hoje deixa de ser “quem tem ouvidos ouça” para ser “quem tem tecnologia ouça”.

Para lá dessa exploração um pouco espectral e que levanta as mais variadas questões ao nível das fronteiras entre público e privado, a mais imediata forma de aceder a um conteúdo sonoro é revolver a memória:

Mãe, com a tua voz, esse fóssil, golpeia a minha cara.
Ou marca-me na pele o vazio de um molde.
O sarcófago.
O sarcoma.
:
a voz ama o eco:
a distância regressa vociferante (Nunes 2012a: 31).

Mais uma vez, o som – neste caso, a voz – é um fóssil, um *rasto*: eco ínfimo, vertigem constante sobre a distância daquilo que não tem distância possível. Assim,

⁷⁶ Na contracapa da edição em DVD do filme lê-se: “Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde habitam memórias e fantasmas” (Mozos 2009).

nesta obra nunca se deixa de apontar para a dificuldade em escutar a voz do Outro que não pode regressar:

o telemóvel voltou a tocar,
desvio-me, é um osso este som, ou uma ausência que se acrescenta a outra ausência, a voz que me quer falar, qualquer que ela seja, não é a voz que eu quero ouvir, essa nunca falará, nem memória tenho dela, sei unicamente que me falou, mais nada, porque uma voz não se recorda como se recorda um sorriso, é irrecuperável, aquilo que primeiro se perde de alguém que morreu é a voz, perde-se imediatamente, e imediatamente ficamos sós, depois qualquer sala é. Imensa. (Nunes 2013a: 41).

Hoje existe a capacidade de ativar a memória através da gravação. Ora, em português, a gravação tem na sua raiz a escrita (*graphos*) e é, em alguns casos muito literalmente, abrir sulcos numa superfície. Novamente está inerente a ideia de *rasto* (*rastro*, *rastrum*). Já em inglês ou em francês, por exemplo, *record* e *recorder* derivam do latim *recordor*, precisamente lembrar, trazer à memória. Em *Ulysses*, James Joyce observa precisamente a hipótese de *recordar* a voz através do gramofone:

how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. Have a gramophone in every grave or keep it in the house. After dinner on a Sunday. Put on poor old greatgrandfather Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kopthsth. Remind you the voice like the photograph reminds you of the face (1922: 144).

Essa semelhança com a fotografia é também proposta de Scanner, ao tentar criar “sound polaroids” na sua homenagem a Derek Jarman, *The Garden Is Full of Metal*. Tais “sound polaroids” deviam captar “intimate, isolated, improvised moments, the same way a polaroid camera captures an image for a moment, almost disposable, forgotten” (Scanner *apud* Carabell 2002: 185).

Porém, estamos em crer que a reprodução contém sempre uma artificialidade que a distancia. A relação não é direta, exige sempre meios – *media*. Por isso,

the phonograph is incapable of reproducing the human voice in all its strength and warmth. The voice of the apparatus will remain chill and cold; it has something imperfect and abstract about it that sets it apart (Kittler 1986: 32).

Por muito que se possa gravar e reproduzir, a voz é a mais fugaz e a mais pobre das memórias, mas nessa pobreza talvez resida a sua força. Como “[a]quilo que primeiro se perde de alguém que morreu” (Nunes 2013a: 41), quando surge de súbito para logo se retirar, provoca um impacto único: “nothing excites memory more strongly than the human voice, maybe because nothing is forgotten as quickly as the voice” (Lothar *apud* Kittler 1986: 45).

Também por essa razão se torna enigma, “esta forma de se manifestar sem manifestar” (Lévinas 1949: 254). É o que está em causa quando Nunes desenvolve um pouco mais o seu fascínio em relação à voz, numa entrevista concedida à revista *Cão Celeste*: “Não me lembro da voz das pessoas, às vezes estou quase a recuperá-la, mas ela desaparece. A voz não é recuperável” (2013d: 55). Na sua essência está uma fragilidade que não se resume à voz dos que já morreram, mas “[m]esmo a voz das pessoas que estão vivas e ausentes não é recuperável. É uma espécie de pequena luz, mas que se apaga imediatamente” (*ibidem*). Tal como o Outro, a voz dificilmente se deixa apoderar. É uma das mais fortes expressões da negatividade, de não poder.

A recordação da voz é bastante diferente de outros tipos de elementos sonoros. É muito mais frágil do que a música, por exemplo. A capacidade de relembrar uma voz “is a modest human ability, once it is separated from semantic connotations” (Crowder 1993: 138). Parece-nos evidente que a voz regressa mais viva quando invoca um conteúdo semântico, mas porque convoca um evento e, logo, um tempo, um lugar, um rosto, etc. Assim, assenta numa construção feita pela imaginação. Mais memorável é a música precisamente na medida em que com frequência se apoia em noções rítmicas e na repetição.

Mesmo em Rui Nunes, os sons não humanos parecem ser mais facilmente recuperados. Acontece, por exemplo, que um determinado tipo de som invoque um outro similar guardado na memória, dando-se assim um choque entre tempos. Em *A Mão do Oleiro*, uma cena de violência é particularmente impressiva. No momento em que a mão de um homem bate repetidamente num velho, “veio de longe um som: o do punho da criada, cheia de raiva, a esmurrar a bola de massa areada, no mármore da mesa da cozinha” (2011: 52). A memória auditiva promove um repentino choque entre passado e presente. Ou melhor, o presente sai dos eixos, abre-se um novo caminho cuja

ordem temporal é delirante.⁷⁷ Como lemos em *Ofício de Vésperas*, “[a] memória é um tempo desavindo” (Nunes 2007a: 56).

Portanto, uma das mais fortes características destes livros é a presença de tempos e discursos cruzados e que apontam um caminho repleto de vestígios. Por isso, nas últimas páginas tentámos olhar para a escrita de Rui Nunes como *Rasto*: conjunto de ecos, memórias, repetições, vozes, desejos, enigmas, bifurcações e rasuras.

⁷⁷ “do latim *delirare*, «sair do sulco marcado pela charrua»” (Machado 1952b: 297).

5 – O *Texto-Raso*

5.1 – A fulcralidade da amplificação

Quando Nunes declara “[o] fascínio pelo som. Pelos sons” (2009b: 44), não se pode considerar uma absoluta novidade dentro do conjunto da sua obra. Já num livro publicado poucos anos antes uma das vozes que percorre o texto nomeava o mesmo fascínio:

já em criança me diziam: aéreo, és um aéreo, palavra engraçada, esta, adivinhavam talvez o meu fascínio pelos sons, todos os sons, o inverno para mim é por isso a melhor época, há tantos sons no inverno, é a estação dos sons, sons que se movem, sons que se arrastam, sons parados, sons que se ampliam e sons que se retraem, sons que morrem e sons que nascem (2006a:137).

Com frequência o escritor e determinadas personagens revelam mesmo uma hiperacúsia, algo que já notávamos em Raul Brandão. Quer isto dizer, uma extrema sensibilidade aos sons de média e baixa frequência. É absolutamente recorrente nesta obra a presença daquilo que está na margem do audível. É assim que surge, numa construção particularmente brandoniana, a menção ao rumor da madeira, condutor de um mesmo “ruído de morte que devagar rói e persiste” (Brandão 1926a: 57). Em *A Mão do Oleiro*, tal barulho vai corroendo a memória: “E eu fugia do quarto, fechava a porta e encostava a orelha à madeira lisa. / Queria ouvir. Não sei bem o quê. / A morte? A sua construção?” (2011: 25). Já em *O Mensageiro Diferido*, o narrador encosta “as duas mãos espalmadas aos umbrais da porta: granito cimento?, o ouvido ao rumor da madeira” (1981: 52). E em *Cães*, uma das personagens “deita a cabeça na mesa e ouve a ressonância morta da madeira” (1999: 54).

Mas esta escuta tão sensível pode ir ainda mais longe. Até à luz, por exemplo: “Às vezes o ruído da luz é enorme e acorda-me” (*ibidem*: 61); ou “**(de onde vem este ruído incessante? / É do que não vê: a luz: é dela o som devorador.)**” (Nunes 2001:

71). Há assim uma especial atenção a indícios sonoros mais longínquos, considerando o que é o campo auditivo, isto é, a totalidade dos sons audíveis, divididos conforme a frequência. Ou seja, a totalidade do audível é maior do que a música e esta mais ampla do que a palavra. De resto, de entre todos os sons, os “que contêm as frequências que compõem a palavra são um subgrupo mais pequeno” (Henrique 2002: 174-5).

Torna-se fulcral pôr a questão da amplificação e somos assim levados ao futurismo italiano. Em “La Radia”, manifesto de 1933, Marinetti e Masnata escreviam sobre aquilo que a rádio devia e não devia ser. Os pontos 4 e 5 acerca do que esta devia ser são particularmente interessantes:

4. Interception amplification and transfiguration of vibrations emitted by living beings by living spirits or dead spirits noise-dramas about states of mind with no words.

5. Interception amplification and transfiguration of vibrations emitted by matter. Just as today we listen to the song of the woods and the sea tomorrow we will be seduced by the vibrations of a diamond or a flower. (Marinetti e Masnata 1933: 294).

Esta crença na escuta de, por exemplo, espíritos vivos e mortos, um diamante ou uma flor, só acontece pelo nascimento de amplificação sonora, consequência da invenção da rádio. Todas estas possibilidades, mais e menos fantasiosas, são igualmente muito apreciadas por Varèse, que prevê que no futuro os novos equipamentos musicais, “able to emit sounds of any number of frequencies, will extend the limits of the lowest and highest registers, hence new organization of the vertical resultants” (1936: 1341).

A amplificação altera de facto e para sempre a acústica e, em sentido mais restrito, a música, visto que, a partir desse momento, “actual silence was merely a state of inaudibility, and everything known before as silence became nothing but small sounds contingent on amplification” (Kahn 1997: 583). As vastas possibilidades abertas por este facto foram compreendidas com especial perspicácia por John Cage. Nasce então uma música que, “by means of technology, [...] would simply be a revelation of sound even where we don’t expect that it exists” (Cage 1966: 194).

Este caminho seria explorado, por exemplo, por Karlheinz Stockhausen em *Mikrophonie I*.⁷⁸ Começemos por observar como o compositor pensou na construção do título: “«Microphone» is in the title, signifying that the microphone is played as a musical instrument, and «-phony», as in symphony: microphony” (Stockhausen 1971:

⁷⁸ Cf. Anexo áudio 8.

78). O microfone é assim mais um instrumento, bem como o aparelho que amplifica o som. Nessa peça, seis músicos fazem parte do processo: os dois primeiros produzem vibração de maior ou menor intensidade num tam-tam, usando os mais variados objetos; outros dois movem um microfone ao longo do instrumento; e os últimos usam um filtro para selecionar as frequências desejadas.

O resultado é a extração de sons abaixo do limite sonoro captado pelo ouvido humano – “what we are actually doing is listening to a tam-tam, an instrument of a kind over three thousand years old, like a doctor with a stethoscope listening to the body of a person” (*ibidem*: 87). O uso do microfone como instrumento trouxe a exploração de algo que aparentemente era inaccessível. De certo modo, é transpor o princípio ótico da lupa ou do microscópio para som e, assim, “[d]iscover the micro-world of the acoustic vibrations, amplify it and transform it electronically” (*ibidem*).

Mais do que nunca, surge a noção de que tudo tem um som e o corpo não é exceção:

this table, for instance, around which we are sitting, is made experimental as sound, without striking it. It is, we know, in a state of vibration. It is therefore making a sound, but we don't yet know what that sound is. [...] I had the experience, for instance, of making myself audible not by speaking but simply by being in an anechoic chamber (Cage 1966: 194).

A experiência de Cage na câmara anecoica é, de facto, marcante. Na ausência de eco, o músico ouviu ainda dois sons: o do sistema nervoso e o da circulação sanguínea. Se aceitarmos o paralelismo entre a memória e o eco, muitas vezes na obra de Rui Nunes a experiência do corpo é totalmente oposta: é *anecoica* (sem eco).

Segundo Nunes, para lá da experiência sexual, sentir o corpo é quase sempre sinal de um erro: “nunca se sente o corpo quando [...] ele está bem, só quando não está” (2003c: 5). Em *A Boca na Cinza*, as duas protagonistas dominantes são os irmãos Sara e Abel, ambos anões. Sara, em particular, sente o seu corpo de uma maneira fortíssima e o mais difícil de dominar é o som, o seu próprio volume:

(ouço o sacolejar da comida no estômago como água num odre mal cheio, os borboríngos, o bater do coração, na cabeça, nos pés, nas mãos, movimentos imperceptíveis, passo os dedos pela colcha e esse raspar sobe-me pelo braço até ao ouvido, por um interior de carne e nervos, o sangue também corre, num sopro a ramificar-se, até parar numa dor, na maxila, e é aí que se aconchega) (2003b: 100).

Esta sensação é muito semelhante à descrita em *Cães*, quando uma mulher olha ao espelho o seu corpo doente:

a mulher está parada a ouvir o coração, som que a noite fecha no seu corpo, som do corpo contra o corpo, todo o corpo bate, ali, total, até à ferida, à mínima cicatriz, e delineia o que não lhe pertence: a bracelete do relógio, a aliança, os anéis e a pulseira, tudo é o sítio de uma pulsação, é preciso interromper esse corpo que não para de soar (1999: 129-130).

Até que ponto o som é essência do ser? No conjunto de palavras de “simpatia fonética”, em *Barro* encontramos o seguinte par: “sou. Som. Som” (2012a: 24). Então, tanto ao nível de uma reflexão ontológica como a um nível meramente fonético, *ser* e *som* se aproximam. Em *Um Falcão no Punho*, Maria Gabriela Llansol refere um poema de Al-Hallâj, “[t]raduzindo espontaneamente «oh conscience de ma conscience» por «ó volume do meu som»” (Llansol 1985: 116). Lembremo-nos da voz da consciência como é abordada por Martin Heidegger. Essa voz clama pela passagem do *Dasein* para uma vida autêntica e só surge depois de uma *chamada silenciosa* ou *reticente* (*der Ruf*).

Pode-se concluir que, metaforicamente, a chamada da consciência de que fala Heidegger é amplificada, é apenas uma questão de volume do som, a partir de uma determinada *frequência* ou *sintonia* (*Gestimmtheit*). Podemos mesmo referir a primeira parte do nosso trabalho quando olhávamos para essa chamada como um grito que se revela no silêncio (cf. p. 96). Assim, novamente, a *chamada silenciosa* da consciência pode ser um ruído enlouquecedor, informe.

Por outro lado, essa chamada sem fonte visível pode surgir a partir de uma condição de solidão. Nesse caso, só há ruído porque há silêncio, interrupção do *falatório* (*Gerede*). Nesse sentido, a madrugada é o período mais propício à escuta do que está camuflado no resto do tempo:

enquanto se dorme as casas enchem-se de móveis e reposteiros curvos de sombra, e o silêncio é tão extenuante, repele-nos com os seus sinais, os estalidos da madeira, o craquear do estuque, o bocadinhos de tinta seca que se desprendem do tecto e das portas e vêm raspando o ar com a sua queda (Nunes 1993: 39-40).

Esta cena mostra o panorama ideal para o surgimento daquilo que Lévinas definirá como *il y a* – o *há*: “A minha reflexão sobre este tema parte de lembranças da

infância. Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como «sussurrante» (1982: 33). Aprofundemos agora o que Lévinas entende por *há*:

Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que «há» não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há (1982: 34).

Para além do mais, verificamos também que a sua descrição é abundantemente baseada numa escuta e em termos acústicos. É, por exemplo, “o silêncio [...] «sussurrante»” (*ibidem*: 33) ou o “ruído que volta depois de toda a negação do ruído” (*ibidem*: 34).

Ora, se existe situação privilegiada para o *há*, é a insónia. Nesse momento, surge uma “impersonalidade [que] absorve a minha consciência; a consciência está despersonalizada. Eu não velo: «isto» vela. (Lévinas 1982: 35). A insónia está entre a consciência e o sono, é um terceiro. A consciência nessa altura torna-se passiva, apenas participa: “dans l’insomnie, c’est la nuit elle-même qui veille. Ça veille. [...] Je suis, si l’on veut, l’objet plutôt que le sujet d’une pensée anonyme” (Lévinas 1947: 111). Existe uma vontade e a impossibilidade de a satisfazer. Esta experiência é vista como terrível: “na enlouquecedora «experiência» do «há», tem-se a impressão de uma impossibilidade total de dela sair e de «parar a música»” (1982: 35). Nova metáfora sonora, está em sintonia com a insónia descrita em *Cães*: “tenho sono, pouco a pouco fico cheio de sono, até só ouvir o sono, mas há outras palavras ressoantes na sua margem, e essas impedem-me de dormir, porque são nomes cheios de outros nomes, até à escuridão” (1999: 68).

A impossibilidade de “parar a música” é especialmente recorrente em *Grito*, onde o ruído incessante torna-se mesmo infernal: “– **levo as mãos à testa e ouço latejar. Tudo é som. Tornei-me uma orelha monstruosa. O lugar total de uma escuta**” (1997: 20). O som domina tudo e a escuta torna-se sinestética: “os sons invadiram as coisas. E tudo se transformou em som: as cores, as formas, os espaços” (91). Neste mundo de audição total, nada escapa ao ouvido, em que os ruídos redemoinham:

Tudo era som: o das asas dos morcegos, como papel de seda a encarquilhar-se, o dos pardais a mexerem-se no ninho, num farfalho, o do caruncho nas traves, espalhando serradura pelo ar. [...] Os cães ladravam da profundidade, os ratos empurravam as maçãs, num barulhinho

rolado, o mocho voava pelo traço horizontal do seu pio e o quarto tornava-se o sítio da convergência dos sons (116).

Perante a impossibilidade de chegar ao silêncio absoluto, a insónia surge também: “eu não tinha sono: o mundo estava parado na noite dos sons” (*ibidem*). Se o *há* é a impossibilidade de “parar a música”, neste caso a música é especialmente violenta: “cada pessoa que fala é mais um som que fica e se acrescenta ao ruído que me envolve e que não me dá descanso, nunca durmo, toda a noite polvilhada de sons, e se tapo os ouvidos ainda os ouço, mais e mais fortes no interior de um poço” (*ibidem*: 117).

5.2 – Ver e ouvir abaixo do horizonte

A amplificação é essencial para compreender um movimento de aproximação e afastamento fulcral na obra de Rui Nunes. Assim podemos ler algo que se aproxima de uma poética: “Aproximo os olhos das coisas: e regresso ao caos. Afasto-os delas: e reinicio a criação. Toda a minha vida: a aprendizagem deste duplo movimento” (Nunes 2011: 59). Não podemos passar ao lado da carta de Lord Chandos, de Hugo von Hofmannsthal, texto que João Barrento situa

no início de uma tradição moderna de cepticismo em relação à linguagem [...], e [que] é um dos marcos importantes de uma «crise de linguagem» que se manifesta, [...] desde o Fim-de-Século vienense ou alemão até à «filosofia do silêncio» de Wittgenstein [...] e, depois disso, a toda uma tradição poética que vem até aos nossos dias, e na qual se inserem tanto os poetas «herméticos» como Paul Celan, como também o fenómeno de progressivo «emudecimento» na poesia experimental-concreta (1998: 310).

Não temos dúvidas acerca da filiação de Rui Nunes na tradição poética de que fala Barrento, como já foi demonstrado. Mas essa carta torna-se especialmente relevante para nós quando Lord Chandos compara a desconfiança em relação à linguagem com a visão aproximada conseguida através da lupa:

Não pode calcular como tudo me parecia improvável, me soava a falso, parecia estar a esboroar-se. O meu espírito compelia-me a ver numa proximidade transfiguradora todas as coisas que se referiam numa conversa: fazia agora com os homens e as suas acções o mesmo que fizera uma vez ao observar com uma lupa o meu dedo mínimo, que parecia um campo cheio de sulcos e covas. [...] Tudo se me desagregava, se fazia em pedaços e estes em pedaços menores, e não havia nada que pudesse abarcar-se com um conceito. (1902: 312).

Insinua-se outra vez a aproximação infinita do fractal no domínio da linguagem, na qual “tudo se fazia em pedaços e estes em pedaços menores” (*ibidem*). Tal como em Rui Nunes, a fuga é aos grandes espaços, à visão aérea e, por isso, totalizante. Prefere-se o que se situa mais e mais abaixo, num campo fechado, como diz Yara Frateschi Vieira quando nota a preferência nunesiana pelo “close-up às visões panorâmicas, os seres humílimos às figuras nobres, o inacabado, o destruído, o aberto, o escatológico [...] às formas fechadas, perfeitas e lisas” (2009: 71).

O problema é não se encontrar repouso nos sulcos da pele e ser-se obrigado a continuar até ao delírio. Na sua *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty reflete acerca da distância correta para captar o corpo. O corpo

visto de muito perto e sem nenhum fundo sobre o qual ele se destaque, não é mais um corpo vivo, mas uma massa material tão estranha quanto as paisagens lunares, como se pode observá-lo olhando um segmento de epiderme com a lupa (1945: 406).

São evidentes as afinidades com a carta de Hofmannsthal e com a forma de Rui Nunes se relacionar com o corpo e, em sentido mais alargado, com o mundo:

lupa:

[...]

Amplia: e o deshumano aparecerá.

E depois corta, recorta, separa,

com o método de quem investiga

um fiapo de pele, o núcleo de uma célula, o fragmento de uma veia (Nunes 2011: 26).

Merleau-Ponty resume o equilíbrio necessário à captação do corpo: “O corpo vivo *ele mesmo* aparece quando sua microestrutura não é nem muito, nem muito pouco visível” (1945: 406). Na mais absoluta proximidade, o corpo deixa de ser vivo, *o humano desaparecerá*. Nesse momento, “tudo se torna arame farpado. Expulsão” (Nunes 2011:

26). Até mesmo “o rosto que amaste” (*ibidem*). Portanto, ao nível daquilo que está mais perto da microestrutura, do mais *raso*, tudo se torna menos aprazível – “[p]orque é perto, de perto, que a beleza não encontra álibi” (*idem* 2005: 35).

Podemos estabelecer um paralelismo na relação com as palavras. Ainda na carta de Lord Chandos, o seu autor chega ao ponto em que as palavras são “redemoinhos que me causam vertigens ao olhar lá para dentro, que giram incessantemente, e lá no fundo está o nada” (1902: 312). Na obra de Rui Nunes sobressai um mesmo desejo de “ampliar-te, ampliar-te nesta reconstrução, até completamente te perder” (1992: 79). Ou seja, com a perda da visão panorâmica – a que Hofmannsthal se referia como “conceito” –, através da ampliação e repetição, chega-se à perda de sentido e a uma certa ideia de beleza, de ordem, de harmonia.

Devemos englobar este dado numa determinada mundivisão. De facto, a visão condiciona toda a forma de o escritor de *Osculatriz* se relacionar com o mundo. O que para nós é matéria de longa reflexão crítica, Nunes assume como fator meramente biológico: “Quase tudo em mim é biológico e o fascínio pela ruína é o fascínio por aquilo que vejo melhor” (2006b: 8). Portador de uma doença ocular, só a aproximação revela algo, tantas vezes ausente das grandes visões de conjunto, porventura mais agradáveis. Assim, Rui Nunes refere, por exemplo: “aquilo que vejo da pele, para poder ver a pele, não é, imediatamente, amável” (*ibidem*).

Sem querermos entrar num registo biográfico, não podemos ignorar como o gosto pelo que é fragmentado está gravado no próprio olhar. A ruína está já no olho. O olho é uma ruína. Num aforismo de *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno cruza o desvio na capacidade ocular com a ampliação: “O cisco no teu olho é a melhor lente de aumento” (1951: 40).⁷⁹ Note-se como cisco deriva do latim *cinis*, significando cinza, pó, resto, ruína. Na obra de Nunes, o incómodo desse cisco presente no olhar entra na relação com quase tudo: mundo, linguagem, corpo. Mesmo a leitura introduz um cisco no olho do leitor, com as mesmas consequências que para o escritor: desvio, dor, incómodo, cegueira.

Tal processo evidencia-se em *Álbum de Retratos*, num excerto que vamos separar em dois momentos. Num, o texto surge em itálico e é atribuível à voz do narrador; noutro, apresenta-se a descrição da fotografia feita pelo narrador. Podemos

⁷⁹ No original alemão, *Splitter* aponta para lasca, esquirola. A tradução que se segue, apesar de não acompanhar esta, não altera o significado.

identificar o primeiro como método e o segundo como resultado. Perante os elementos da imagem, “o narrador que os ia escrevendo, descrevia-os, apoquentado, porque só tinha pormenores para descrever”, e termina acrescentando: “perante limites tão curtos de todas estas fotografias, só posso ampliá-las até as desfigurar: terra informe: isso sei fazer, afinal os caminhos do mundo são profundos, verticais” (1993: 156).

Já o resultado é a ampliação da imagem como aplicação do método. Como um corte estratigráfico, revela um mundo cada vez mais ramificado, possivelmente sem limite:

a sombra das hortênsias no muro, os rastros das lesmas nos carreiros, o som palpitante de alguma mejengra, ou o tche tche do chelho, tudo fazia parte da fotografia, e era possível ir cada vez mais longe, de minúcia em minúcia, analisar o rugoso das variegadas folhas, classificá-las. Paninérveas, paralelinérveas, palminérveas, e depois nas nervuras detectar cortes, manchas, fungos, incorrecções, e ampliar a aparência até à imperfeição, destruir com a lupa as grandes harmonias, é assim o olho de Deus, esse grande olho céptico, o Inferno (*ibidem*).

O que volta a estar no centro deste método é a ampliação – condensada na imagem da lupa –, movimento que vai de “minúcia em minúcia”: da estrutura da nervura das folhas até ao seu erro e assim impõe uma interrupção, resiste às “grandes harmonias”.

Se pensarmos na presença da pintura nestes livros, Nunes revela uma preferência clara por autores do século XX ou mais próximos do expressionismo, tanto ao nível textual (pela alusão) como paratextual (capas de livros).⁸⁰ No segundo caso, temos como exemplos Cy Twombly, Francis Bacon, Emil Nolde, Egon Schiele, Paul Delvaux, Edward Hopper ou René Magritte. O único desvio mais flagrante é o pormenor de “As Meninas” de Velásquez, na capa de *A Boca na Cinza*, aí justificável pela relação que estabelece com o texto. Sem surpresa, Nunes distancia-se da pintura paisagística.

Em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, a descrição de um quadro realista, em que “à esquerda, passa um comboio, e à direita, uma vedeta desce o rio”, rapidamente se transforma num

grande quadro inocente, pintado com aplicação, por um pintor de domingo que não conhece as regras elementares da perspectiva, mas conhece os pormenores de tudo o que pinta, e só pinta

⁸⁰ Como autor que critica tão ferozmente as “capas a brilhar” (2013c: 8), só podemos admitir que tenha um papel ativo nessa escolha.

pormenores, e o quadro (o mundo) surge deformado pela monstruosidade dos pormenores (1995: 93).

No mesmo livro, a irregularidade do olhar é evidente logo na primeira página: “os meus olhos são instrumentos de deformação que amachucam as letras do livro e as empastam, dissolvendo-lhes os contornos [...]. O que vejo nitidamente não é o mundo, mas a sua desfiguração” (*ibidem*: 8). Pelo que – como com um cisco no olho –, “ver é estranhar” (*ibidem*). Annabela Rita relaciona esse “desvio da visão” com “a própria história da pintura: trata-se do percurso do figurativo ao abstracto e, neste, do traço destacado, autonomizado e estilizado à mancha” (1997: 240). Também em *Rostos*, surge a figura de um pintor (sempre referido por “L.”) que cria “anjos inacabados [...] com um único olho exorbitante na face” (2001: 63) e que, numa imagem bastante devedora de Francis Bacon, ficam “pendurados na parede como reses no açougue” (*ibidem*).

São nítidas as maiores afinidades com a pintura abstrata, só possível depois da destruição do traço promovida pelo impressionismo. E essa marca distintiva é semelhante à do sujeito que revela a descoberta de um mundo em que a luz “desfazia contornos, esbatia fronteiras, criava manchas” (Nunes 2012a: 19). Esta ideia é confirmada em entrevista quando o escritor aborda as limitações do seu olhar: “[i]mpede-me de ver a paisagem e leva-me às coisas mais pobres, as que estão sempre a escapar, que não se mostram. Só se mostram a um olhar pobre que é o meu” (2013d: 59).

O “olhar pobre” refletir-se-á no “pouco a pouco”, expressão usada inúmeras vezes ao longo da obra e que lembra Maria Gabriela Llansol: “escrever é amplificar pouco a pouco” (1985: 37). No entanto, no “pouco a pouco” de Nunes, devemos fazer especial menção ao *pouco*. Pensamos que este *pouco* é expressão da indigência, da escassez e da frugalidade de um olhar pobre sobre um mundo pobre.

Já vimos na primeira parte deste capítulo como a pobreza se reflete na sintaxe, próxima da noção beckettiana de “syntax of weakness” (cf. p. 117). Verificamos agora que a sintaxe é também consequência do olhar: “eu estava sempre a aproximar os olhos de tudo: no meio de um mundo enevado, outro surgia, nítido. [...] Daí, o gosto do que é ínfimo, pobre, escondido. E o desprezo por qualquer exuberância. Qualquer luxo” (2012a: 59).

Paulo Nozolino, fotógrafo português cuja exposição *Far Cry* impulsionou a escrita de *O Choro é um Lugar Incerto*, considera que herdou desse diálogo com o

escritor “a desconfiança acerca das palavras” (Nozolino 2013: 18-19) e que isso se repercute no seu próprio trabalho: “O importante é ver como os poetas quebram a sintaxe e hoje quem escreve está demasiado preocupado em escrever bem. E o que me interessa não são os textos bem escritos. Tal como não me interessa fotografar ou pintar bem” (19). A austeridade do objeto fotografado e da objetiva é sobretudo visível na opção pelo preto e branco, fator que elimina a ostentação:

O preto e branco obriga-nos a um rigor formal e a uma concentração tão grande no que é importante na imagem que não dá espaço para a frivolidade. Não nos podemos dar ao luxo de ter uma saia vermelha a passar pelo canto de uma imagem (20).

Num excerto provavelmente ecfrástico, o esbatimento da linha é proporcionado pela redução da paleta de cores que domina a obra do fotógrafo português: “**Fotografia (P. N.)** Entre preto e branco, perdem-se os contornos. Sítio agreste. O que aí se respira é a rarefacção, a poalha em que tudo se transforma” (Nunes 2012a: 49). Abre-se o diálogo através da semelhante dimensão de pobreza e da preferência por focar um “sítio agreste”.⁸¹ Isso acontece de forma notória em relação àqueles que estão nas margens, aqui referidos de um modo irónico:

Afastemos os pobres: eles transportam o descabro do mundo: estão sujos, coxeiam, têm manchas na pele, o cabelo oleoso, são magros, o seu corpo perde-se na roupa que vestem, às vezes sai dela como a visão do medo. Esqueçamo-los. Ou finjamos que não existem. Porque nos dizem que qualquer corpo espreita a morte por todo o lado. E esta pobreza é a sua verdade (Nunes 2005: 67).

Na obra de Nunes, somos sempre colocados perante um olhar que, além de ver desfocado e ver apenas o pormenor, vê preferencialmente abaixo do horizonte, “as pequenas coisas que estão abaixo dos joelhos das pessoas. Isto é, que estão rés ao chão, aquelas que ninguém vê. Porque há um mundo para o qual ninguém olha. É para esse mundo que olho e para onde são obrigadas a olhar as minhas palavras” (Nunes 2013c: 9).

⁸¹ Nesse sentido, Nozolino não esconde a preferência pelo *close-up*: “Eu já estou na entropia, no átomo [...] Já vi a grande paisagem e não me interessa. Já vi a linha do horizonte e não me interessa. Já olhei para o céu mas também já não me interessa. Agora olho para o chão, para as paredes, para a sarjeta” (2009: 11).

Com esse mundo para o qual ninguém olha como referência, não deixamos ainda de pensar nas semelhanças com *Ladoni* (1993), filme de Artur Aristakisyan.⁸² Como com os livros de Nunes, é difícil catalogar esse filme: nem documentário, nem ficção. Rodado na cidade Chişinău, atual capital da Moldávia, segue alguns percursos de pedintes, doentes, “loucos”, velhos e crianças. Nas palavras do realizador – muito semelhantes às de Nunes no parágrafo anterior –, “people I saw on the street who no-one was paying attention to” (2007: 1:14-1:21). Sobreposta a essas imagens, uma voz *off* dirige um monólogo ao filho que ainda não nasceu e cuja tônica é colocada contra um sistema político e social que exclui o que não se submete a padrões estabelecidos. Assim, faz-se o elogio da dissidência através da pobreza – “You should try not to go to work. Don’t do work useful for society. It’s better to be a beggar. [...] Follow the poor. Become poor” (1993: 54:58-55:54) – e do silêncio – “you will start to speak later when people have lost the gift of speech because of shame and fear. Meanwhile, looking at people will submerge them in your silence. The time will come when people will extract new words from your silence. Completely new” (*ibidem*: 16:39-16:56).

Nunca ao longo do filme o espectador ouve as pessoas que passam pelo filme em discurso direto, os seus rostos não falam. No entanto, “o rosto fala” (Lévinas 1982: 71).⁸³ Como o próprio Aristakisyan afirma: “dans le film, l’expressivité des visages des personnages suffit à elle-même. Les visages parlent d’eux-mêmes un peu comme un langage, un texte dont les paroles seraient écrites avec les visages de ces personnes” (2010: 5: 42-6: 03). Esses Rostos que falam num *silêncio ressonante* são dos que vivem nas margens. Mais do que isso, verifica-se uma grande tendência, em *Ladoni*, para surgirem pessoas que vivem mais literalmente perto do chão. Olhando para o filme, pensamos, por exemplo, no pedinte que surge logo no início do filme; na mulher abandonada pelo noivo há 40 anos e que ainda o espera no mesmo local sem se levantar; no homem que foi atirado para as mós de um moinho e que vagueia em joelhos pela

⁸² Realizador moldavo. Apesar de uma certa atenção que *Ladoni* recebeu, Aristakisyan assume-se absolutamente fora do sistema e, até à data, faz apenas mais um filme – *Mesto na zemlie* (2001) – que tem como centro uma comunidade que se estabelece na casa abandonada de Mikhail Bulgakov, em Moscovo. De resto, pensamos que as afinidades entre *Ladoni*, Aristakisyan e a obra de Rui Nunes podem merecer um estudo independente.

⁸³ O “rosto”, nesta citação, é o que temos designado por *Rosto*.

cidade; no trapeiro que perdeu as duas pernas e é carregado pela mulher que vive com ele; nas várias pessoas que se deslocam em algum tipo de plataforma de rolamentos.⁸⁴

Voltando ao livros de Rui Nunes, a atenção dada ao que está abaixo do olhar surge também em personagens que vivem a uma menor distância ao chão. Isso é notório através dos anões em *A Boca na Cinza*. Aí, a experiência da distância é muito marcada e marcante:

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

Merleau Ponty defende que, visto de muito perto, o corpo perde a sua vida; o mesmo ocorre quando visto de longe. Nesse caso, “ele perde novamente o valor de vivo, não é mais do que uma boneca ou um autómato” (1945: 406). Esta imagem da boneca é a do empregado de restaurante que olha para Sara de um altura superior e a senta no seu lugar: “então, o empregado pega na anã, cuidadoso, não vá ela desmanchar nas suas mãos” (Nunes 2003b: 59); movimento repetido pouco depois quando Sara quer sair do lugar: “chamou o criado, fez-lhe um sinal, ele agarrou-a pelos sovacos, ergueu-a um pouco e pousou-a no chão” (80).

A distância para o chão vai diminuindo na ampliação e amplificação: o foco muitas vezes se dirige ao que é mais pobre mesmo ao nível da escuta. Nesse contexto, a experiência da cegueira é especialmente importante; referimos, por ora, “o cego”, em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, que retoma a reflexão ontológica que já antes apontamos: “tudo é som para mim: dizia ele: até eu sou um som” (2006a: 123). Sem a visão, o que é apreendido está mais entregue à audição e o toque. Surge nesse toque uma animalidade que é sentida pela criança que assume a focalização narrativa como “não bem um subir, mas um amarinhar, como se os dedos fossem as patas de um enorme piolho ou de uma centopeia” (*ibidem*).

⁸⁴ Cf. Anexo 3

A escrita é “inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molécula, até num devir-imperceptível” (Deleuze 1993: 11). Coerente com a posição de não escrever *em lugar de*, mas escrever *em intenção de*: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula” (*ibidem*).

Como caso de devir-animal, em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari apontam para Lord Chandos. Perante a rutura da linguagem, restam-lhe duas opções: “either stop writing or write like a rat” (Deleuze e Guattari 1980: 240). Os filósofos referem-se à estranha sintonia de Chandos com “essas criaturas mudas e por vezes inanimadas [que] surgem diante de mim numa tal plenitude e tão cheias de amor, que o meu olhar encantado não encontra à sua volta nem um só ponto sem vida” (Hofmannsthal 1902: 313) e concluem que “writing is traversed by strange becomings that are not becomings-writer, but becomings-rat, becomings-insect, becomings-wolf, etc.” (Deleuze e Guattari 1980: 240).

Nunes tem sempre a aguda consciência de não querer esse devir-escritor – o amanuense. Por outro lado, não é raro insinuar-se o devir-animal: “Somos bichos: fodemos, masturbamo-nos, e nos intervalos acreditamos em Deus, no Outro, na Obra. Somos bichos, com alguns clarões pelo meio da nossa fome” (Nunes 2014b: 80). É assim que, em *A Crisálida*, se aponta para “a Europa rente ao chão” (Nunes 2016b) e se encontra uma imagem que podia figurar no filme de Aristakisyan:

o olhar desce ao passeio, à mulher romena encostada à parede, a cantar, um copo de plástico entre as pernas. A marca. Chamem-lhe o que quiserem, por exemplo gado, numa camioneta, bicho contra bicho, urina, merda líquida a escorrer-lhes pelas patas: qualquer pobreza segrega o mesmo. Tudo é igual rente ao chão. Ou a caminho do matadouro. Ou numa vala, em Treblinka. Ou de joelhos, na areia (2016a: 31).

Já em *Rostos*, a narrativa coloca-se mais literalmente ao nível do animal, mas nesse caso do gato, através dos “olhos [que] rasam agora o soalho, por pernas e pés, sapatos e vasos de avenca, uma colher de chá caída no tapete” (2001: 53). O que se vê dessa altura é o “rastro de urina de um rato que passou, [...] [o] ruído das suas corridas no forro, [...] o tufo de bolor junto da dobradiça, [...] e a barata aconchegada a um

canto” (*ibidem*). Esta descida tem consequências ao nível acústico: ouvem-se os pequenos ruídos que não alteram a vida a um nível superior. Aliás, na divisão entre campos sonoros, “vozes e música pairam acima deste mundo” (*ibidem*).

Este é apenas um de inúmeros casos do surgimento de figurações animais. É assim em *Cães*: “frente ao espelho, o rosto decompõe-se num descamar, meu Deus no que me tornei, pareço um bicho” (1999: 129). Em *A Mão do Oleiro*, surge o devir-cão: “Houve uma ordem. Há sempre uma ordem. / Como um objecto escondido nos lábios: / a minha trela / : / A mulher diz: / – deita-te a meu lado. / E eu deito-me. [...] / – lambe-me os pés. / E eu lambo. / A unha estriada. Negra. Tão perto” (2011: 16). De resto, Nunes olha para a poesia de Paul Celan como uma expressão lupina: “Nunca os restos de uma língua foram tão pujantes. / Como um uivo. / O seu intraduzível silêncio” (2012a: 14). Ou aponta o devir-verme na morte: “não é a caveira limpa dos místicos, mas a barriga opada, as manchas violáceas, o frenesim dos vermes” (2013a: 28).

Todas estas figurações são próprias de uma escrita que cada vez mais se assume à margem do que flutua acima: um mundo da comunicação ininterrupta, de *vozes e música*, para resistir ao lado do que é mais pobre e *raso*, do que rasteja, rói, faz ruído – “ao rés do chão”:

interno-me na proximidade do chão onde rastejo, os pardais cagam-me na cabeça e nos lábios, dos rapazes só vejo os ténis, os patins em linha, os skates, por vezes uma beata cai-me aos pés, interno-me, um pouco acima ouço: que manhã tão clara, ouço chamarem, o nome definitivo das coisas, mas aqui, de súbito só alguns pombos, o peso das suas penas encardidas, aqui tudo o que vejo tem nomes quase esquecidos, estes restos de gente, com buracos nas solas dos sapatos, mostram-se ao meu rastejar [...], sempre que me aproximo perco-me, ou escondo-me, não sei, o maior problema talvez seja levantar-me, deixar o resguardo dos cantos onde seca o mijo, dos sacos negros de plástico opados da fermentação de talos de couve, de restos de comida [...] interno-me, interno-me, ao rés do chão, e no rés do chão desapareço (2013a: 41-2).

5.3 – Outras peças negras: Rui Chafes e Pedro Costa

Numa obra que se pretende de forte componente interartística, resta apontar afinidades éticas e estéticas com artistas de outras áreas, nomeadamente a escultura e o

cinema, através de dois nomes que, cremos, partilham vários pontos de contacto com o autor de *Os Deuses da Antevéspera*: Rui Chafes e Pedro Costa.

No caso da escultura, Rui Chafes afirma que o caminho mais difícil é “o caminho da austeridade e da pobreza de meios operativos” (2012: 56). Nesse percurso, pretende que as suas obras sejam “pontos baixos, foscos e ásperos, que não resvalam e não possuam nada de entretenimento” para, desse modo, “resistir a este mundo digital, colorido, transparente, escorregadio” (Chafes 2006: 157). Como temos afirmado, a obra de Rui Nunes é muito marcada por um atrito que dificulta a leitura de livros onde “as palavras têm [...] a aspereza de um vidro riscado” (Nunes 2013b: 9). Yara Frateschi Vieira diz que a leitura de Nunes “torna-se ela mesma um obstáculo, impede que o leitor deslize na escrita” (2009: 73).

Contra uma certa fluidez da modernidade, no trabalho de Chafes “a palavra-chave [...] é sempre «resistência»” (Chafes *in* Chafes e Costa 2007: 89). Pensamos que tal resistência não acontece só na interpretação, mas no processo criativo, na capacidade de o artista conservar o carácter obscuro da obra. Daí talvez a necessidade de uma maior proximidade “do silêncio [...] [e] da incomunicabilidade” (*ibidem*: 151). Em contracorrente a uma sociedade na qual “[a] atenção profunda tem vindo a ser cada vez mais suplantada por um tipo de atenção completamente diferente – a hiperatenção” (Han 2010: 26), Chafes responde com a austeridade e a retração, preferindo colocar a tónica na intensidade: “Parto de uma redução [...]. Pretendo com isto dizer que tento estabelecer uma estratégia de lentidão contra uma estratégia da aceleração” (2006: 157).

Portanto, a redução como método – libertação do supérfluo e do ruído – vai aproximar-se do silêncio. Ora, o silêncio é, segundo Óscar Faria, “o espaço ocupado pelas peças de Rui Chafes [...], as quais encerram um enigma” (2007: 60). O lado enigmático dessa obra é frequentemente lembrado pela crítica e pode mesmo ter repercussões na relação com o Outro. Hubertus Gäßner refere como

[o]s desenhos e as esculturas de Rui Chafes representam o desejo de estar no corpo do outro e integrar-se no corpo do outro, e a impossibilidade da sua realização definitiva. Todo o corpo, o nosso, como o alheio, é uma jaula em que está encarcerado o íntimo ser, inacessível, obscuro e enigmático (1998: 5).

Quando Luís Quintais defende que “«A face interior IV» é um *vestígio*” e que “Chafes é um escultor do *invisível*. O que vemos – o visível, pois – são vestígios,

marcas” (2012), não conseguimos deixar de ler nesta “Face interior” – invisível e vestígio – o *Rosto*.⁸⁵ E pensamos ainda em “As quatro horas do dia”, por exemplo, série de peças que são espécie de visores vazios, “invólucros que cobrem o interior, protegendo-o, mas, simultaneamente, o dilaceram com farpas aceradas ou aprisionam numa couraça de ferro” (Gaßner 1998: 5).⁸⁶ Essas “faces interiores” de pontas agudas, tanto viradas para o interior como para fora, tornam visível a agressão na relação com o próprio e com a alteridade. A proximidade do Outro nunca é sem atrito. É, isso sim, “arame farpado. Expulsão” (Nunes 2011: 26) ou “um muro eriçado de vidros” (Nunes 2012a: 46).

De resto, um número considerável de esculturas sugere vestígios, formas escamadas, fósseis, ou o que Quintais (2014) designará como exúvia. Isso é evidente nas séries “Tudo sobre as pequenas sécias” ou “Crianças e flores”.⁸⁷ Em Nunes, a experiência da falência corpórea prende-se muitas vezes com uma metamorfose – a passagem para o vestígio e o devir-animal. O que vai resistindo ainda é a pele, o revestimento. Nesse lugar oco e ecoico *há* algo ainda, “[a]lgo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho” (Lévinas 1982: 33-4). A aproximação do humano ao animal é nítida, por exemplo, em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*: “o interior do meu corpo são todos os sons que a pele, como uma carapaça, envolve, sou um besouro seco e cheio de sons” (Nunes 1997: 117).

O domínio exercido pelos sons na proximidade da morte, quanto a nós, promove a falência da linguagem, sabendo-se todavia que é preciso continuar: “[f]alta sempre uma palavra a qualquer livro (Nunes 2012a: 57). Assim, podemos perscrutar toda a obra nunesiana como um processo infinitamente incompleto: “esboços. Tudo são esboços” (Nunes 2012a: 38). É o mesmo processo de “reiteração da pobreza e da imaterialidade que nos diz que os objectos não importam, o que importa é a perseguição do leve e do imaterial” (Quintais 2014: 9) que Quintais observa como traço fundamental em Chafes. O próprio escultor declara: “Tenho sempre a ideia de que tudo o que faço são apenas tentativas, são apenas possibilidades, não houve até agora objectos definitivos, não há ainda resultados” (2014: 10).

⁸⁵ Cf. Anexo 4

⁸⁶ Cf. Anexo 5

⁸⁷ Cf. Anexo 6

Mesmo esta afirmação abre um espaço de indecidibilidade que contribui para a leitura destas peças como aberturas no mundo e que assim escapam ao ritmo ininterrupto do quotidiano. Aliás, parece-nos que Chafes é bastante heideggeriano quando se interroga: “como pode acontecer uma escultura num espaço de tal modo que dessa maneira surja uma abertura para um outro mundo, que seja efectivamente uma libertação desta vida quotidiana?” (2006: 157). Essa ideia é levada ao limite mais literal em “Durante o Fim”, exposição realizada em vários espaços da cidade de Sintra, quando o escultor coloca aberturas, portas paradoxalmente abertas e fechadas – *enigmas* – entre rochas (“A amar as minhas cicatrizes” ou “Gelado e violento mundo espantosamente real”) e mato (“Frieza tremenda (dia perfeito para nascer)”)⁸⁸.

De facto, há muito abaixo desse limiar do quotidiano que cabe à obra de arte fender e defender. Há, desde logo, o que está na obscuridade. Devemos notar que Rui Nunes, quando nomeia autores e suas obras numa constelação de afinidades, liga-os pela cor – ou sua ausência: “são peças negras desta cegueira a que chamam beleza” (2013a: 12). Todas elas negras – e não só metaforicamente –, certamente as esculturas de Chafes enquadram-se na perfeição.

Para além do escultor português, pensamos ser ainda possível invocar um cineasta como Pedro Costa. Este, em nossa opinião, move-se no confronto com o *Rosto* e uma forte dimensão ética. O próprio afirma que filmar no Bairro das Fontainhas – durante *Ossos*, *No Quarto da Vanda* e ainda um pouco em *Juventude em Marcha* – “é encontrar *the other half*, a outra humanidade, e encontrá-la cara a cara” (Costa, Neyrat e Rector 2008: 18).

De resto, o olhar dirige-se também para o que é mais raso, mas não menos digno. Pelo contrário, “o mais raso diálogo doméstico condensa uma política e uma mística de onde se derramam rios de ambições e sonhos falhados, frustrações individuais e colectivas” (Costa *in* Chafes e Costa 2007: 111 e 113). Em termos formais esse aspeto é referido por James Quandt ao notar que “as composições de Costa [...] são frequentemente rentes ao chão, com as personagens situadas no terço inferior do enquadramento” (2009: 38). Em comum com Nunes existe uma mesma atenção ao que está abaixo do horizonte, no limiar do visível e do audível, acessível ao “olho que escuta”. Também o som ajuda a construir uma paisagem sonora precária: a respiração

⁸⁸ Cf. Anexo 7

dura do Ventura e a tosse da Vanda; o *silêncio sussurrante* de uma barraca; o rumor do trânsito que passa ao largo do bairro; o barulho do mesmo em demolição.

Em todo o caso, a mais forte proximidade talvez esteja no compromisso ético. Em “Política de Pedro Costa”, Jacques Rancière vê a dimensão ética dos filmes de Costa como “exercício de aproximação ao segredo do outro” (2009: 62). Quando Pedro Costa declara que existe um abismo intransponível entre ele e Ventura (Costa, Neyrat e Rector 2008: 26), é apenas outra forma de nomear esse segredo. cremos que em tal fratura surge “um terceiro que já não é o Ventura, que já não é a Vanda, que já não sou eu [Pedro Costa], que é e não é estranho às nossas vidas, e que caminha ao nosso lado ao longo do filme” (Costa in Chafes e Costa 2007: 115).

A ser assim, não podemos deixar de pensar na origem do *Rosto*, para Lévinas: a *ileidade* [illéité]⁸⁹. Este terceiro (*Ele*) é uma “forma de sair das alternativas do ser” (Lévinas 1974: 260). Ora, o enigma é precisamente o “vestígio da [ileidade]” (261), é uma “porta simultaneamente aberta e fechada” (259). Do mesmo modo, em Pedro Costa emerge um Outro, esse que no filme “é e não é estranho às nossas vidas” (Costa in Chafes e Costa 2007: 115).

De facto, em vários momentos na filmografia de Costa a dimensão ética aparece com grande força. Lembramo-nos em especial de uma cena de *Ossos*: num longo *travelling*, o protagonista começa por carregar um saco do lixo preto quase pelo chão até que pega nele ao colo: “E Deus disse: faça-se / do lixo, um rosto” (Nunes 2011: 67), poderia ser a legenda. Essa imagem de Pedro Costa é ainda mais forte porque nunca se vê o rosto do bebé que a narrativa deixa imaginar dentro do saco: olhos, nariz, boca, orelhas, etc. O que se vê, isso sim, como poucas vezes é dado a ver, é o *Rosto*: a fragilidade, a miséria, a fome, a nudez, a pobreza.⁹⁰

Uma das coisas que mais impressiona no cinema de Pedro Costa é a resistência, característica das pessoas filmadas e que lhes confere uma estranha liberdade. Em textos para *Durante o Fim*, filme de João Trabuço, Rui Chafes escreve que

[a] verdadeira liberdade é justamente poder não ter, poder abdicar, renunciar, poder prescindir. [...] Quantos de nós poderemos ter essa liberdade? Quantos de nós nos podemos permitir dar simplesmente um passo ao lado? (2006: 94).

⁸⁹ Neologismo que surge de *Il* (*Ele*). Por vezes também traduzido por *Eleidade*.

⁹⁰ Cf. Anexo 8

Paradoxalmente, Vanda, por exemplo, pode dar esse passo ao lado, como conta o realizador, quando decide alterar as indicações deste. Chora quando deve rir, ri quando deve chorar (Costa, Neyrat e Rector 2008: 42). Nesse sentido, Costa levanta a hipótese de o cinema se ter feito “para as pessoas fora das marcas” (*apud* Costa 2009: 25). Todos estes momentos são de resistência dos próprios filmes e das pessoas que neles entram. Tanto porque estas recusam a marca como porque os filmes se recusam a entrar no sistema. Ao contrário do que possa parecer, o ativismo pode não ser assim tão resistente. Numa sociedade positiva e que *fetichiza* a transparência, Žižek refere que

[a] ameaça hoje não é a passividade, mas a pseudo-actividade, a premência de «sermos activos», de «participarmos», de mascararmos o nada do que se move. As pessoas intervêm a todo o momento, estão sempre a «fazer alguma coisa»; os universitários participam em debates sem sentido, e assim por diante. O que é verdadeiramente difícil é darmos um passo atrás, abstermo-nos (2008: 188).

Está aqui implícita a mesma crítica que Rui Nunes dirigia aos amanuenses, a saltarem entre debates, colóquios, aeroportos. E também a pornografia presente na arte da “proliferação gratuita e leviana de imagens vazias, sem estética e, provavelmente, sem ética” (Chafes 2012: 58).⁹¹

Estão sempre a nascer génios e cada um que nasce é o melhor escritor da Europa dos últimos 50 ou 100 anos. [...] Quando vamos a Auschwitz, vemos pessoas a tirarem fotografias à entrada e a sorrirem para a eternidade. Isso é um horror, mas a escrita desses escritores geniais não o diz... (Nunes 2013c: 8).

Pensamos que é essa mesma dimensão ética que leva o realizador português a afirmar que só consegue “fazer filmes por. Pelos que não sabem escrever as cartas, pelos que não têm as palavras” (Costa 2006b: 18). Esta postura é absolutamente coincidente com a ideia deleuziana de escrever “por” (cf. p. 145). E também com a rutura dos limites da linguagem, entroncando na questão de como fazer “devir o nómada, o imigrante e o cigano da sua própria língua” (Deleuze e Guattari 1975: 43). Ora, podemos estabelecer um paralelo entre o alemão de Praga (em que escrevia Kafka)

⁹¹ Ou o que Baudrillard apelida de “transestética” (cf. p. 137).

e o português carregado de crioulo em que muitas vezes fala Vanda, por exemplo. É a língua levada ao limite, *desterritorializada*, ganhando um valor político e coletivo.

Leiamos uma carta que Ventura repete ao longo de *Juventude em Marcha*, carta escrita a três mãos: espécie de colagem feita por Costa entre “[u]ma banal carta de saudades de um operário cabo-verdiano à sua mulher, na ilha de Santiago e as últimas palavras de Robert Desnos à sua mulher, enviadas de um campo de concentração nazi” (Costa *in* Chafes e Costa 2007: 133 e 135). Vale a pena citar uma parte e “gaguejar”:

Nha cretcheu, meu amor. O nosso encontro vai tornar nossa vida mais bonita pelo menos trinta anos
pela minha parte torno mais novo e cheio da força
Eu gostava de te oferecer cem mil segaros uma dúzia de vestido daquela mais moderno um
automóvel uma casinha de lava que tu tanto queria um ramalhete de flor quatro tostões mais
outras coisa bebe uma garafa de vinho de bom pense em mim
aqui o trabalho nunca para
agora somos mais cem
ausente no meu aniversario
foi altura de logo pensamento
para-te.⁹²

As normas gramaticais são obviamente desrespeitadas. Recordemos que, para Nunes, “o respeito pela língua é o nojo de um texto. Escrever contra. Recomeçar dos escombros, com os escombros, de uma língua” (2012a: 52). Neste caso, o desrespeito pela língua só pode ser o respeito pelo Outro. A violência de um discurso que promova a língua como pátria a respeitar só pode redundar em exclusão – exclusão dos “que não sabem escrever cartas, [...] [dos] que não têm as palavras” (Costa 2006b: 18).

Fazer algo *por* é também não esquecer. Pensamos que por esse motivo a memória do holocausto está sempre tão presente nos livros de Nunes: não se pode “esquecer, nunca: o voo malévolo do abutre sobre o rochedo de Berchtesgaden” (Nunes 2005: 53). O mesmo é válido para outras formas, outros tempos e outros lugares de sofrimento. Óscar Faria, em entrevista realizada a Pedro Costa, sugere mesmo a semelhança entre Ventura, vestido com uma camisa listada, e um prisioneiro de

⁹² Preferimos citar o mais literalmente possível a partir da reprodução (de manuscrito de Ventura) presente no livreto da edição DVD de *Juventude em Marcha* (Costa 2006a) e também impressa em parte na capa de *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa* (cf. Anexo 9). A carta completa e mais depurada encontra-se em *Fora! Out!*, de Rui Chafes e Pedro Costa (2007: 127).

Auschwitz. Apesar de o realizador afirmar não ter sido essa a intenção, não deixa de estabelecer uma ponte entre as duas realidades: “Por vezes, sinto que não é assim tão diferente a tortura, o castigo, a sentença de morte numa barraca da Damaia ou em Auschwitz” (Costa 2006b: 18).

De facto, se observarmos atentamente, tanto os filmes de Costa como os livros de Nunes estão cheios de figuras que são quase *Muselmänner*. *Muselman* era o nome dado aos prisioneiros nos campos de concentração nazi que haviam desistido, descritos como “mummy-men, the living dead” (Carpi *apud* Agamben 1998: 41). É certo que as pessoas nos filmes de Costa dificilmente desistem, mas equiparam-se através de uma deriva semelhante. No caso dos livros de Rui Nunes, pensamos por exemplo no “cego” em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, um pouco perdido e desamparado; na “mãe”, em *Os Olhos de Himmler*, internada num asilo e que só ocasionalmente consegue falar; ou Francelina no final de *Grito*, “ora parada junto à janela, de olhos no jardim, ora sentada na cama a passar suavemente os dedos de um mão pelos dedos da outra” (1997: 109). De certo modo, são os mesmos “mortos-vivos ou vivos-mortos [que] povoam o cinema de Pedro Costa” (Faria *apud* Costa 2006b: 20): o Ventura que em *Cavalo Dinheiro* deambula entre o presente e a memória da revolução de abril; os rapazes que se deslocam em movimentos involuntários e com agulhas no braço em *No Quarto da Vanda*; o Leão, “morto” e “ressuscitado” em *Casa de Lava*, filme que segundo o seu autor é *remake* de *I Walked With A Zombie*, de Jacques Tourneur.

Ainda no âmbito de figurações que vivem nesse limbo ou fratura, que saem do mesmo abismo, atentemos em *Feng ai*. Filme do realizador chinês Wang Bing – muitas vezes relacionado com o cinema de Costa –, durante quase quatro horas acompanha a vida de mais de uma centena de pessoas num hospital psiquiátrico na província de Yunnan, sul da China. Acusados de crimes, de loucura, ou simplesmente sem-abrigo, estão absolutamente marginalizados e quase todos são apenas “a staggering corpse, a bundle of physical functions in its last convulsions” (Améry *apud* Agamben 1998: 41).

Acontece que, nesse caso, a reclusão pode durar décadas e não há sequer poder panóptico ou controlo violento. Apenas alguns médicos e enfermeiros que pouco mais fazem do que administrar calmantes. Assim, os detidos são rigorosamente *homines sacri*. Figura da lei romana, o *homo sacer* é aquele que cometeu um crime e não pode ser sacrificado. Porém, aquele que o matar não será condenado. Como em campos de

concentração, são mais um número, pura contabilidade: “E a tabuada recomeça: / tira e põe / tira e põe / tira” (Nunes 2011: 18). Segundo Han, *homines sacri* são

os judeus dos campos de concentração, os prisioneiros de Guantanamo, os refugiados políticos e todos os que não possuem documentação ou se encontram num espaço sem leis à espera de extradição, bem como os pacientes que vegetam ligados às máquinas de uma estação de cuidados intensivos (Han 2010: 35).

Ou seja, são também os refugiados de Lampedusa evocados em *Nocturno Europeu*, ou os imigrantes africanos afastados para as margens das grandes metrópoles que filma Costa.

Todas estas obras são pontos negros que falam *por* um terceiro, um Outro, através da escuta dos apelos submersos no ruído da superfície e do quotidiano. Em consequência, ousam levantar a questão – Auschwitz, Chişinău, Damaia, Yunnan: quem poderá calar os gritos dessa humanidade?

Pelo compromisso ético, o carácter enigmático e o olhar para o que fica abaixo do horizonte, por tudo isso, para falarmos da obra de Rui Nunes, talvez possamos falar algumas vezes de um texto que é *Rosto* ou *Rasto* ou *Raso*. Ou mesmo tudo em simultâneo, em progressiva mutação e rarefação: *Rosto-Rasto-Raso*.

III – Obscuridade e caos: a presença da música, das histórias e da História

1 – Contágios da dissonância

Nos primeiros anos do século XX surge um núcleo de compositores formado por Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg e que fica conhecido como Segunda Escola de Viena (por afinidade geográfica com a Primeira Escola de Viena, na qual se incluíam Mozart, Haydn e Beethoven). Talvez a grande inovação trazida por esses compositores – com destaque para Schoenberg – seja o desenvolvimento de uma técnica de composição como o serialismo dodecafônico. Neste, são apresentados os doze sons da escala cromática sem relações aparentes entre si e organizadas numa série na qual nenhuma das notas se repete antes que todas as outras sejam utilizadas. Desse modo, evita-se a supermacia de uma nota e, assim, de um centro tonal.⁹³

Todavia, este método surge após uma fase marcadamente expressionista do compositor de *Pierrot Lunaire* e que pressopunha já a valorização e “emancipação” da dissonância, como vamos verificar mais adiante. Theodor Adorno é fundamental para o estudo e mesmo reconhecimento dessa escola, especialmente através de *A Filosofia da Nova Música*. Segundo o autor germânico, essa “nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo” (1958: 107).

Questionado acerca do incômodo em relação ao mundo e à linguagem, Rui Nunes responde “que a pessoa que não se incomoda não escreve, não pinta, não faz nada” (2013f). Para Adorno, o esbatimento da inquietação seria também o fim da música, visto que “[s]omente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se apor [sic]” (Adorno 1958: 22).

⁹³ Cf. Anexo áudio 9.

Desse modo sublinhava-se igualmente o papel de resistência que a “nova música” da Segunda Escola de Viena vinha cumprir.

É importante constatar como a relação entre um suposto fim da inquietude e o fim da música era previsto por Antero de Quental em “O futuro da música”, texto datado de 1866. Defendia o autor que uma sociedade na qual domine o pensamento científico e radicalmente racional faria definhar a arte sonora, visto que

[o] contrário [...] [disso] tudo é exactamente a música. O vago e o sentimento são os seus dois caracteres dominantes; e são eles que a têm feito tão cara à nossa idade céptica e desalentada. Por isso é que é o melhor instrumento para exprimir a incerteza e a dor, por isso mesmo é incapaz de reproduzir um estado de espírito fixo, sereno e alegre (1866: 63).

Na visão anterior, a música aproximar-se-ia do que não se presta à iluminação e à contemplação:

Numa tal sociedade como a que imaginamos (fundada toda sobre a ciência) [...] há-de ir proporcionalmente estreitando dia a dia o círculo da fantasia, os domínios do vago e do imprevisto, não deixando ao capricho da imaginação, ao sonho, às intuições mais do que lugar secundário e insignificante (*ibidem*: 62).

Esta percepção aponta para a visão já clássica da música como a mais abstrata das artes. Partindo apenas do início do século XIX, constatamos como Schopenhauer separava a música de todas as outras artes: aquela, ao ir “para além das Ideias, é completamente independente do mundo fenomenal, ignora-o totalmente, e poderia de algum modo [...] continuar a existir, na altura em que o universo não existisse” (1818: 340).

Hegel propõe uma divisão entre as artes românticas, na qual a música é “point of transition between the abstract spatial sensuousness of painting and the abstract spirituality of poetry” (1835: 88). Inseparável da natureza mais puramente física do som, Hegel aponta para uma arte que se caracteriza pela desmaterialização e, desse modo, repete a divisão entre artes do espaço e artes do tempo:

This incipient ideality of matter, which appears no longer as spatial but as temporal ideality, is sound: the sensuous set down as negated with its abstract visibility changed into audibility, since sound releases the Ideal, as it were, from its entanglement with matter (*ibidem*).

Seguindo uma lógica semelhante, Kierkegaard destaca também a componente temporal da música e afirma que aí reside a sua originalidade. Apresenta ainda a música como único meio adequado à apresentação da “genialidade sensual”,⁹⁴ sendo essa “uma força, um tempo, impaciência, paixão, etc., em todo o seu lirismo, de tal modo que não ocorre todavia num único momento, mas numa sucessão de momentos, pois se ocorresse num único instante podia ser reproduzida ou pintada” (1844: 93).

Ao refletir sobre as artes sonoras, nomeadamente sobre o seu papel nas indústrias culturais, Adorno vai ao ponto de defender que o “elemento não conceitual e não concreto da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária à *ratio* da vendibilidade” (1958: 15). Nesse contexto, a própria harmonia do classicismo e romantismo converte-se em artigo de consumo (18). Tanto assim que a resposta da música de vanguarda só podia passar pela negatividade: “Nas condições atuais atêm-se à negação arrojada” (26). Ora, que condições no início do século XX seriam essas, senão os passos iniciais para uma *sociedade do espetáculo* e da *transparência*, que privilegiava a luz em detrimento da obscuridade: “Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte se opõe, ao onnipotente estilo actual das luzes de néon” (22)?

Tanto em Rui Nunes como em Raul Brandão, dificilmente podemos falar de obras harmónicas. Muito mais rapidamente emerge o que é dissonante, dado que muito contribui para a sua dureza e até impenetrabilidade. As reações dos leitores podem até ser bastante parecidas com aquelas que a música de vanguarda recebe. José Régio, por exemplo, como em parte já citámos, escreve acerca de *Húmus*: “A verdade é que muitas vezes a sua leitura se torna penosa. As repetições, os excessos, os hibridismos, as obscuridades, a ausência de construção – quase por completo roubam qualquer agradabilidade a esta obra extraordinária e desconcertante” (1952: 8).

Fundamental para a música da Segunda Escola de Viena é a “emancipação da dissonância” proposta por Schoenberg. Essa noção “refers to its comprehensibility, which is considered equivalent to the consonance’s comprehensibility. A style based on this premise treats dissonances like consonances and renounces a tonal center”

⁹⁴ Expressão que “designa aquilo que em geral é petença dos sentidos e do domínio da sensação; assim, o seu uso remete simultaneamente para o campo da sensibilidade e da sensualidade” (Kierkegaard 1844: 93).

(Schoenberg 1941: 105). Desprovida de centro, a nova música fugia às formas habituais e estabelecidas. Tal como a metáfora que morre através de “um uso habitual, um lugar familiar num jogo de linguagem” (1989: 41), como defende Richard Rorty em *Contingency, Irony and Solidarity*, “[d]issonances, Schoenberg proposes, are simply «the more remote consonances». It is a first step toward liberating musical thinking from convention – «from one’s taste or one’s upbringing, or one’s intelligence, knowledge, or skill»” (Taruskin 2010: 310).

Indubitavelmente a atonalidade acarreta uma mudança de paradigma recebida com dificuldade. Há uma resistência – no lado do ouvinte – à resistência que constitui o núcleo dessa nova linguagem musical. Para Adorno, a reação muitas vezes fleumática do público em relação a essa mudança radical advinha do facto de as peças falarem “da sua própria condição [do público] e somente por isso lhe [...] [serem] insuportáveis” (1958: 17). Se olharmos para as figuras que surgem nos livros de Raul Brandão, particularmente em *Húmus*, as suas “dissonâncias” estão quase sempre a ponto de explodir em expressões de dor e conflito entre um ser interior e exterior, algo implicado pela metamorfose que se processa entre o quotidiano e a História, a inautenticidade e a autenticidade – a “D. Leocádia 29-3.º-D e [a] D. Leocádia Infinito” (1926a: 193).

Schoenberg nota já em *Theory of Harmony*, livro datado de 1911 e, portanto, ainda numa fase mais marcadamente expressionista, que a diferença entre consonância e dissonância “is only a matter of degree, not of kind” (1911: 21). Em *Húmus*, a diferença entre valores é uma questão colocada em termos similares: “A questão era de proporções: os valores já não estão na mesma escala” (1926a: 170). A manutenção dessas proporções seria a repetição absurda de “sonhos remoídos durante noites e noites gelatinosas como velhas mestras de piano que tocam sempre as mesmas escalas” (*ibidem*: 172). Tocar sempre as mesmas escalas é perpetuar uma linguagem. Aliás, a música da Segunda Escola de Viena não é senão uma resposta às “velhas palavras” da música. Como em *Húmus*, depois de o paradigma mudar, “de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto (Brandão 1921a: 197). Leonardo Coimbra entende que essa hipótese só surgiria numa “mais alta harmonia, descoberta num novo conceito do Ser” (1923: 148). Sem isso, “Raul Brandão fica na aflição contada e, por isso, a sua obra é um grande grito alargado em eco...” (*ibidem*).

Em termos brandonianos, é no grito que encontramos a mais clara presentificação das dissonâncias “como expressões de tensão, de contradição e de dor” (Adorno 1958: 72): “e os gritos aumentam – gritos de dor, gritos de espanto, gritos sufocados de cólera, mais gritos de seres que se não querem separar da antiga carcaça” (Brandão 1926a: 191). Estamos muito longe da luminosidade de *As Ilhas Desconhecidas*, por exemplo, livro no qual se acredita pontualmente na idealidade da natureza. Em *Húmus*, já não comparecem vestígios da harmonia, mas sim da *desarmonia das esferas*: “O mundo é um grito. Onde encontrar a harmonia e a calma neste turbilhão infinito e perpétuo, neste movimento atroz?” (1926a: 213).

Se em *As Ilhas Desconhecidas* a superfície escondia uma outra realidade – “Sobre [sic] a crosta que calcamos, e que terá alguns metros de espessura, o inferno, naturalmente, continua: basta escavar na terra com a ponta da bengala para abrir uma chaminé” (1926b: 212)” –, em *Húmus* o cataclismo está mais presente: “o que estava por baixo está agora por cima” (1926a: 172). Tanto assim é que Maria João Reynaud chega a colocar a obra de Brandão, em termos gerais, “[s]ob o signo do desastre” (2000: 17). A chaminé que nas Furnas se abre com a ponta da bengala ganha a dimensão de fissura ou abismo. Tal gesto, em termos de escrita, verificar-se-á como violento abalo às estruturas narrativas.

Como sempre, Varèse é particularmente atento aos sinais do seu tempo e afirma que a notação musical do futuro tenderia a ser sismográfica (1936: 1341). Se, de facto, a essência do som é a vibração, é justificável que assim o seja. Uma das obras mais expressionistas de Schoenberg é *Erwartung*, monodrama no qual “[t]he ambiguous nightmare symbolism [...] is as much a form of expression as its dissonant harmonic structure” (Rosen 1975: 18).⁹⁵ O registo da tensão dessa obra torna-se sismográfico: “a linguagem musical se polariza em seus extremos: atitudes de *shock* e análogos estremecimentos do corpo, por um lado; e por outro expressa, vítreo, aquilo que a angústia torna rígido” (Adorno 1958: 42). Estamos em crer que também vários aspetos da obra brandoniana são bastante sismográficos. Com frequência a narrativa vive entre o repetido marasmo do hábito e a exacerbada chamada da consciência – “a descoberta desnorteante, súbita como um relâmpago, da existência de algo monstruoso, informe, que fica *do outro lado*” (Coelho 1969: 321).

⁹⁵ Cf. Anexo áudio 10.

Isso é visível, por exemplo, numa expressão recorrente das figuras de *Húmus* perante a sua finitude: “Eu não vivi! Eu não vivi!”. Esta frase é sismográfica em termos fonéticos e visuais: a palavra “vivi!” mostra bem o que queremos dizer, sendo composta por uma repetição silábica e, para além do mais, oxítone (ou aguda); ao mesmo tempo, em termos iconográficos, as letras implicam um movimento de subida e descida e, assim, similar ao movimento do sismógrafo. Para além deste exemplo, é muito comum em Brandão o recurso à exclamação seguida da reticência, facto que situa a frase entre dois estados bem distintos – a histeria e a calma: “Pra a frente!...pra a frente!... Um momento angustioso não se ouve rumor, depois um tumulto, um clamor, um ah!” (1917: 130).

Note-se como o jogo de forças entre dois estados é mesmo essencial para compreender a dissonância. Esta “só é possível na tensão com a consonância” (Adorno 1958: 72). Do mesmo modo, na obra de Brandão, o grito só existe em tensão com o silêncio; e o interior com o exterior; o decadente com a natureza; o noturno com o diurno, etc. Esta dinâmica entronca na tradição do pensamento romântico. Assim podemos ler um dos fragmentos de Novalis: “Todo o visível se prende ao invisível, o audível ao não-audível – o sensível ao não-sensível. Provavelmente, o pensável ao impensável” (1798: 71). Em *Húmus*, o contexto é o de uma vila na qual, a determinado ponto, já não se distingue entre vida e morte, vivos e mortos: “Aqui não andam só os vivos – andam também os mortos. [...] Tudo está ligado e confundido” (1917: 29).

Já em Rui Nunes, estas questões são levadas ao domínio da linguagem. A prática nunesiana é afim da atonalidade porque “[o] predomínio da dissonância parece destruir as relações racionais, «lógicas», da tonalidade” (Adorno 1958: 53). No contexto da literatura portuguesa, este processo de composição é muito semelhante ao de Maria Gabriela Llansol, tal como é descrito pela própria autora: “O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica.” (1985: 130).

Na música de Schoenberg ou Webern, “[j]á não existe nenhuma ligação acessória entre os momentos essenciais, ou seja, os «temas»; em consequência, já não existem temas e, na verdade, tampouco «desenvolvimento»” (Adorno 1958: 54). Aproximamo-nos inevitavelmente de uma música que não conta nem canta, mas *diz* talvez e, assim, *testemunha*. É, parece-nos, a forma musical que mais se aproxima da diferença lévinasiana entre *dizer* e *dito* – atemática e expressão pura. Portanto,

manifestação do instinto, da interioridade, da subjetividade e da alteridade absoluta. Desse modo, “[c]ould one, truly recording one’s «inner occurrences» and doing full justice to their uniqueness, utter anything but nonsense? Can something truly and totally unique ever be communicated?” (Taruskin 2010: 308). No “terramoto” provocado da atonalidade também se abre um abismo: tanto na relação com o Outro como na da comunicação que pretenda transmitir com clareza uma mensagem. A expressão da subjetividade faz-se muitas vezes à custa do sentido.

Para além deste dado, a música da Segunda Escola de Viena e a escrita de Nunes também coincidem na suspeição em relação à sua matéria. Todavia, há um impulso que não permite a paragem: “não tenho forças para não escrever, para que a minha raiva se torne um gesto. Este é o tempo dos gestos [...] Aqui, sentado. Sem conseguir não escrever. Usado, ofendido pelas palavras. E mesmo assim continuar (Nunes 2014b: 91-2). Num tempo tão traumático como aquele que se viveu entre 1914 e 1945, o sujeito – ou, neste caso, o músico que atravessou todo esse período –

está tão imobilizado que tudo o que poderia dizer já está dito. Está tão paralisado pelo terror que já não pode dizer nada que valha a pena ser dito. É tão impotente frente à realidade, que a exigência da expressão toca as raias da vaidade, embora por outro lado não lhe seja concedida nenhuma outra (Adorno 1958: 92).

Em grande medida, um primeiro Schoenberg, que ainda não tinha chegado à técnica dodecafónica, está para Brandão assim como Webern está para Nunes, como vamos verificar. Queremos com isto dizer que os ambientes decadentistas e grotescos são muito semelhantes no autor de *A Farsa* e no de *Verklärte Nacht*. Essa tendência está desde muito cedo presente na obra brandoniana, antes até das primeiras composições de Schoenberg. Podemos mesmo recuar a “Os Nefelibatas”, opúsculo publicado em 1892 por Luís de Borja, *dramatis persona* – como entende alguma crítica (Viçoso 1999: 73, Reynaud 2000a: 21-22) – de Raul Brandão, Justino de Montalvão e Júlio Brandão. Nesta narrativa, membros de uma certa boémia portuense reúnem-se numa “casa da Sé, escolhida assim num bairro original e curioso, amodorrado na treva, com interiores de estupro, becos e nichos” (1892: 26). Esse cenário tipicamente finissecular vai permitir até uma alucinatória *dança macabra*, resultando num “jogo de espelhos deformantes no qual a realidade e a ficção, a comédia e a tragédia, o grotesco e o sublime, o satanismo *blagueante* e o misticismo se confundem” (Viçoso 1999: 72).

É em “Os Nefelibatas” que pela primeira vez surge uma referência a K. Maurício, figura que emerge depois em *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)*, de 1896. Interessa-nos ainda mais, porém, o “homem do violino”, personagem que toca uma música perfeitamente schoenbergiana: “uma música cortada de gemidos, evocação duma planície rasa, sem árvores, duma única cor monótona” (1896: 32). Descrição que prossegue mais adiante: “O violino o acompanha ríspido, em sons curtos, breves [...]; tem notas raspadas, como unhas a arrepelarem-se por uma parede, gritos de remorso e de triunfo” (*ibidem*). A referência é ainda mais importante se verificarmos como em *A Morte do Palhaço*, reedição bastante alterada do livro editado em 1896, K. Maurício e o “homem do violino” se unem numa única personagem.

Não é também de menor importância a opção por um violinista sem recursos técnicos aprendidos numa escola. Mesmo alguns anos antes, numa crítica ao livro *Saudades*, de Júlio Brandão, o escritor de *El-Rei Junot* assumia a preferência por “versos como cordas ao partir-se, gritos selvagens” (Brandão 1893: 49). Esta “virtude” do caos sobre a ordem será também notada na profunda relação de Schoenberg com o primeiro expressionismo, pensada de um modo bastante literal. O compositor afirmava, em carta a Federico Busoni, que a música deveria ser “not built, but «expressed»” (apud Auner 2003: 70). E, numa segunda carta, respondia à questão da intenção colocada por Busoni:

my only intention is

to have *no* intentions!

No formal, architectural or other artistic intentions [...], no aesthetic intentions [...]: to place nothing inhibiting in the stream of my unconscious sensations. To allow nothing to infiltrate which may be invoked either by intelligence or consciousness (*ibidem*: 76).

No primeiro capítulo de *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)*, assinado por Raul Brandão – em jeito de prefácio –, faz-se o elogio à falta de técnica e de retórica de K. Maurício: “Ele não sabia escrever! Não, ele não sabia escrever, juro-o” (1896: 33). Na verdade, tanto esse livro como o movimento *nefelibata* são profundamente ambíguos: Brandão cria uma personagem; Luís de Borja é *dramatis persona* de um grupo. Todavia, o que seduz nas páginas de K. Maurício – ao Brandão organizador e “prefaciador” do volume – é uma “maneira de escrever aos repelões” que

dá a “impressão de se estar a escutar um homem que fala a sós, que diz, num monólogo entrecortado e áspero, o que sofre” (*ibidem*). De resto, a essência desta ideia vem já dos *nefelibatas*, cuja “teoria da Arte” dizia que “um livro devia ser uma confissão” (Borja 1892: 40).

Por outro lado, pensemos um diálogo entre Rui Nunes e Anton Webern. Com este último, “o sujeito musical abdica silenciosamente e se entrega ao material, que, contudo, somente lhe concede o eco de seu silêncio. Sua profunda melancolia retirou-se receosa pelo temor de transformar-se em artigo de consumo, mesmo na mais pura expressão” (Adorno 1958: 92). A partir deste retrato parecem-nos óbvios dois pontos de contacto: primeiro, a desconfiança em relação às possibilidades que o material concede ao autor; e, em segundo lugar, o mesmo medo de ver a obra transformada em artigo de consumo.

De resto, o autor de *Barro* vem adiando um silêncio final: em 2013 afirma que *Uma Viagem no Outono* é o último livro que escreve porque a degradação da visão cada vez torna a escrita mais difícil, ao mesmo tempo que compreende que “de alguma maneira já disse tudo o que tinha a dizer” (2013c: 8). Aliás, uma hipotética remissão total ao silêncio é gesto comum a partir de final do século XIX, de Rimbaud a Wittgenstein ou Duchamp, casos exemplares para Susan Sontag, autora que realça a força dessa opção: “the choice of permanente silence doesn’t negate their work. On the contrary, it imparts retroactively an added power and authority to what was broken off” (1967: 5-6). A verdade é que, após esses depoimentos de Nunes, novos livros do autor foram editados. De uma forma muito beckettiana, não há mais nada a ser dito, mas há a obrigação de dizer, apesar de tudo: “there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett 1949: 103).

Na medida em que relativiza a predominância do sentido, a literatura que mais claramente valoriza estes princípios aproxima-se da música e de uma música que se aproxima ela própria de um mutismo, literal ou metafórico: “So far as he is serious, the artist is continually tempted to sever the dialogue he has with an audience. Silence is the furthest extension of that reluctance to communicate” (Sontag 1967: 6). Não se estranhe portanto que tal atitude resulte na quebra de uma comunicação límpida com o público, sem atrito, princípio que Deleuze chega a estender a qualquer ato criativo: “creating isn’t communicating but resisting” (1990: 143).

Mesmo para Raul Brandão, segundo Maria João Reynaud, “a lógica «é um vício» e um instrumento do poder, que o perpetua e legitima” (2000: 320), ideia que poderia ser transposta para a obra de Rui Nunes. De igual modo, a música de Webern é

a música da recusa: recusa em ser facilmente memorizável enquanto melodia, recusa em proporcionar ao ouvinte as «estacas» de demarcação eventualmente provenientes de uma base harmónica, recusa no sentido de gerar fortes «climas» emocionais que enredem o público. É também a da recusa a todo o gesto de grandiloquência, abolindo de si qualquer vestígio romântico, «expressivo» (Moraes 1983: 90).

No contexto da música erudita que surge nos anos seguintes (década de 50 e 60), é evidente para nós que a contenção weberniana continua em John Cage e Morton Feldman e não deixa de ser significativo como estes dois compositores se tenham conhecido precisamente à saída de uma apresentação de uma peça de Webern. Numa recensão crítica a *Uma Viagem no Outono*, Manuel de Freitas refere: “foi ao som de Morton Feldman (*Piano and String Quartet*, na versão Kronos Quartet/Aki Takahashi – CD Elektra, 1993) que me apeteceu reencontrar e reenquadrar este inquietante livro de Rui Nunes” (2013b: 46) e explicita a afinidade deste encontro: “Estou em crer que a propensão elegíaca da peça de Feldman, no seu tenso e lírico despojamento, ilustra da melhor maneira a crueza em que esta escrita assenta” (*ibidem*).

Através do autor de *Os Infernos Artificiais* reafirmamos algumas marcas da escrita de Nunes, como o despojamento e a crueza. Mas Freitas não ignora ainda a forte tendência para o atrito da obra, ao destacar “um desejo de apagamento claramente expresso, que combate sem rodeios «a iníqua alegria dos sacanas» [...] que passaram a dominar as artes e letras deste minúsculo país” (*ibidem*). É relevante como, no seu entender, o combate se faz pelo apagamento. O silêncio pode ser uma das formas mais poderosas de enfrentar o poder. É a já referida necessidade de dar um passo ao lado, numa escrita cada vez mais concentrada e rarefeita – *verklingend*.⁹⁶ Ora, Pedro Costa, autor que já fomos referindo por motivos semelhantes, num dos raros momentos com fundo musical de *No Quarto da Vanda*, usa uma peça de Anton Webern: “concentrada, violenta e, ao mesmo tempo, doce” (Costa, Neyrat e Rector 2008: 53).

⁹⁶ Expressão alemã usada por Webern para uma indicação musical que já relacionamos com a progressão da obra de Nunes – *al niente*.

Antes mesmo do cinema, o realizador português aproximava-se do *punk* e da música erudita. Todavia, no contexto desta última, para Costa, “fazer algo post-Webern parecia impossível. [...] Ouvíamos Stravinsky, Schoenberg, mas parecia impossível seguir nessa direcção [...]. Olhávamos à nossa volta e dizíamos: «Não vai dar. Nunca faremos melhor.» Era uma parada demasiado alta” (*ibidem*: 16-7). Realmente, a música weberniana e, no fundo, muita música erudita contemporânea, partilha uma certa qualidade final, o que não implica todavia o fim absoluto dessa arte. Pensando na obra de Schoenberg, Webern, Feldman e Cage, mas também na de Nono ou de Zimmermann, por exemplo – e do seu surgimento em contextos de pós-guerra –, estaria Antero de Quental longe de imaginar quão certa poderia ser a sua intuição: “A última música será um gemido sobre a campa de uma idade finda” (1866: 63).

Podemos entender os gemidos como indícios da dor, é certo, mas também como algo que sobra, que é até uma ruína – rasto e vestígio. Nesse plano, Adorno encontra um dos mais fortes nexos entre a música da Segunda Escola de Viena e a pintura abstrata: “Os vestígios [...] [desta] revolução da expressão são, contudo, as manchas na música, como mensagens em mi bemol, que perturbam a superfície e, como rastros de sangue da fábula, não podem ser apagadas com correcções sucessivas” (Adorno 1958: 40). É natural que esta descrição nos faça pensar em Cy Twombly e na sua aproximação a uma certa infantilidade do traço: “[i]nfantis os grafismos de [Cy Twombly]? Sim, porque não?” (Barthes 1982: 159). Este mecanismo – ou o de pintar com a mão esquerda – desautomatiza a ideia do belo e do “bem produzido”, valores que amiúde apenas se confundem com a norma.⁹⁷

Assim, na música, “[o]s acordes complexos parecem ao ouvido ingênuo «falsos ou falhos», como se fossem o produto de um domínio ainda imperfeito da arte, do mesmo modo que o leigo acha que estão «mal desenhados» os trabalhos da pintura de vanguarda” (Adorno 1958: 41). Podemos imaginar que algum público considere estarem mal escritas as frases de Rui Nunes, algo notado pelo próprio autor quando verifica que os leitores, por vezes mais até do que à morfologia ou sintaxe, “[a]quilo a

⁹⁷ Ainda no âmbito desta relação da música contemporânea com a pintura de Twombly, acerca de *Fragmente Stille, an Diotima*, de Luigi Nono, o musicólogo David Metzger considera que, “[l]ike the wispy pencil scratches in a Cy Twombly canvas, the sonic splinters prove insubstantial, a mere trace on the surface of silence – so ephemeral that they, like Twombly scratches, have to be grouped together in order to give them, and the silence they signify, a marked presence” (2006: 356).

que reagem mal é à pontuação. [...] Ouvia as pessoas dizer: «Ai, aquelas vírgulas estão mal postas!»» (2013f).

Podemos ainda notar como na relação entre pintura e música alguns processos são análogos. Por exemplo, quando determinados momentos musicais surgem como “moldura” para o conjunto da peça. Para David Metzger, alguns compositores, entre os quais Webern e Nono, utilizam certos mecanismos da composição musical para criar “an expressive scene that situates silence in a specific role and place. The scene occurs at the border between sound/music and silence” (Metzger 334). Tanto em Raul Brandão como em Rui Nunes é possível destacar momentos em que se apresenta o silêncio como semelhante moldura para uma cena expressiva. Com grande clareza isso acontece em Raul Brandão com parágrafos que iniciam com uma marca sonora, facto que já apontamos.⁹⁸

Já em termos mais puramente visuais, saltam à vista os grandes espaços vazios. Reynaud também escuta neles o “[s]ilêncio que se dá a ler na visibilidade dos espaços tipográficos que [o] vão escandindo” (2000: 111), aproveitando para acrescentar que é aí que o ritmo da obra nasce.⁹⁹ É importante notar a relação entre algo que implica dois sentidos distintos: o silêncio (escuta) é visível na página. Nesse aspeto, a atração entre o branco e o silêncio é frequente. Na pintura moderna, os *White Paintings*, de Robert Rauschenberg, tantas vezes são apontados como equivalentes pictóricos a *4’33’’*, de John Cage. Aliás, terá sido o primeiro a influenciar o segundo, como Cage esclarece: “The white paintings came first; my silent piece came later” (1961: 98).

Em Rui Nunes o mesmo se processa em termos mais explicitamente gráficos. É assim que o silêncio pode aparecer como uma espécie de indicação cénica, processo repetido em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?* e *Cães*: “(silêncio)” no primeiro (1995: 103-7); e “silêncio” no segundo (1999: 44-5). De resto, o espaço branco como representação do silêncio também surge, todavia mais raramente. Mas é assim em *A Mão do Oleiro*:

- você, que faz aí aos berros?

-

⁹⁸ Cf. p. 89.

⁹⁹ Vitor Viçoso tem uma leitura coincidente: depois da frase inicial “vem o silêncio do branco tipográfico como que a projectar num espaço e tempo infinitos estas frases que obsessivamente ritmam e estruturam a rede textual” (1999: 243).

- vá, responda-me.
-
- brinca comigo?
-
- identifique-se (2011: 36).

O mesmo acontece em *Álbum de Retratos* quando se descreve uma cena de intimidade, ao verificarmos aquilo que a aparente coincidência entre duas alteridades elimina de imediato: a comunicação verbal. O que sobra no texto é apenas um vazio entre duas vírgulas:

João obedecia-lhe e ficavam um sobre o outro, coincidentes, as faces encostadas, os hálitos misturando-se, na indiferença do uníssono bater dos corações, pelo contacto realizavam a união total e desmentiam todos os que falam de outras posses, ele sentia-se bem, tanto, que se recolhia em todo o seu peso, e ela sob esse peso se aconchegava recolhida e indecifrável, ambos em paz, tão confundidos, que nada precisavam de dizer, , (1993: 111).

Todavia, os espaços brancos que na obra de Nunes separam os blocos de texto são mais (e cada vez mais) notórios. O autor repara que os seus livros “vivem muito dos espaços, [d]a própria composição da escrita na página” (2013c: 8), algo que pode ser consequência de uma forma de ver decorrente da condição biológica a que já fizemos referência. Em todo o caso, é mais importante olhar para essa composição visual em termos estéticos e até éticos. Assim, a separação cria um vazio que deixa em suspenso o sentido de uma determinada ordem narrativa.

Wolfgang Iser, em *O Ato da Leitura*, aponta para a assimetria entre texto e leitor. Ao contrário de uma relação face a face que permita interrogar o Outro e adaptar o conhecimento mútuo, “o texto jamais dará a garantia de que a sua apreensão seja a certa” (1976: 102). Assim, “[a] assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma determinada estrutura graças aos lugares vazios e às negações do texto, ajustando o processo interativo” (*ibidem*: 107-8).

Não surpreende já que grande parte da obra de Nunes não cumpra o horizonte de expectativas que o romance tradicional pressupõe. Nos livros em que ainda se identificam esboços de personagens e subtis linhas narrativas, o leitor apesar de tudo nunca sente estar sobre terreno firme. E, naqueles livros que mais explicitamente reduzem os nexos narrativos, os elementos que ligam a escrita são frágeis, instáveis e

enigmáticos. Para Iser, é através dos momentos de vazio – dessa negatividade – que se rompe a “tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não mais é capaz de orientar nossa conduta” (1976: 173-174).

Decorre daí que a obra de Rui Nunes exige sempre uma leitura atenta e lenta, que não se submeta à busca do fim, do desenlace. Na música de Webern, “[t]he movement from *ppp* to *pp*, infinitesimal to some, can be dramatic in his compositions. So too can movement in the opposite direction: Webern explores ranges below *ppp*, a realm that is «barely audible»” (Metzer 2006: 339). Queremos com isto dizer que estas obras partem de uma peculiar noção de concentração. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, Nunes afirma que “hoje as pessoas não perdem muito tempo com a leitura. Lêem e querem chegar ao fim depressa. [...] A escrita está a ser substituída pelo fim” (2007b: 8). De facto, a rarefação da escrita e até o volume físico dos livros de Rui Nunes não coincidem com o tempo de leitura que os mesmos parecem pedir.

O mesmo é válido para a música. Até a experiência de audição de vários compositores que temos nomeado é ela própria silenciosa, exige o silêncio. Para compreender isto basta tentar ouvir Webern em hora de ponta, por exemplo. É mesmo possível falar de uma obra que procura a noite e exige a absoluta concentração. Não é evidentemente *moozak* e nem sequer tem a falta de profundidade pós-moderna. Pelo contrário, a sua profundidade está apenas dependente do nível de atenção e tempo que cada ouvinte ativamente lhe confere.¹⁰⁰

Tomando uma das últimas afirmações de Nunes que citámos – “a escrita está a ser substituída pelo fim” (2007b: 8) –, falemos do fim então. Um dos grandes propósitos iniciais de Schoenberg era distanciar-se de uma tradição musical que entendia que “only a consonance was considered suitable for an ending” (Schoenberg 1941: 1357). De uma forma muito simplificada, a questão da consonância e dissonância diz respeito sobretudo à estabilidade ou instabilidade de uma obra. David Huron, em *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*, propõe uma tabela na qual identifica os tons da escala maior e pede a ouvintes experientes que descrevam cada um deles segundo “[a] psychological flavor or feeling” (2006: 144). Assim, enquanto a *tónica* motiva respostas como “stable, extremely satisfying, centered, foundational, solid, resolved, strong” (*ibidem*: 145), outros não sugerem a mesma estabilidade. A

¹⁰⁰ Cf. Anexo áudio 11.

sensível, por exemplo, remete para o seguinte: “sense of inevitability, highly unstable, uncomfortable, squirmy, itching, restless” (*ibidem*). Schoenberg queria dizer portanto que, na tradição da qual se queria separar, apenas a resolução era aceitável. E, logo, um final que não deixasse margem para a indecisão, que fosse sólido.

Slavoj Žižek tem uma interessante perspetiva acerca dos diferentes finais das composições conforme sejam consonantes ou dissonantes: “[t]he premodernist piece ends up in a triumphant dissolution of the dissonant tension (exemplarily in the great Wagnerian finales)” (1997: 47) e que, por isso, nas apresentações ao vivo o final de um andamento é seguido de manifestações corporais dos espectadores (tosse será a mais comum) como forma de prolongar a música, manifestando-se assim o *horror vacui*. Em sentido contrário, “a modernist piece does *not* dissolve the dissonant tension” (*ibidem*: 48). Portanto, “the silence that confronts us at its end is of an entirely different nature: it is no longer the «postcoital» silence that follows the quenched desire, but rather the silence that marks the very absence, or failure, of the proper dissolution” (*ibidem*).

Para pensarmos como termina *Húmus*, teremos primeiro de colocar a questão: qual *Húmus*? Assim, somos obrigados a considerar pelo menos duas versões. Na primeira, editada em 1917, o último capítulo – “Vêm aí os desgraçados” –, segundo Guilherme de Castilho, “põe-nos diante dos olhos um verdadeiro apocalipse do grotesco” (1979: 281).¹⁰¹ Como se sabe, o final de *Húmus* nas últimas edições é radicalmente alterado. Depois do processo de reescrita que sofreu, esse derradeiro capítulo de 1917 é simplesmente eliminado.

Sobre as diferentes versões de *Húmus*, Pedro Eiras diz:

Terminando além do apocalipse, o texto de 1917 *experimenta* o que nas versões seguintes será *anunciado*; os textos de 1921 e 1926 colocam as personagens aquém de qualquer apocalipse, ameaçando os mortos com uma segunda morte. *Húmus* evolui, pois, para uma *indefinição crescente* da sua teleologia (2005: 138; *itálicos nossos*).

Leitura semelhante tem Luís Mourão ao defender que no último capítulo das versões de 1921 e 1926

¹⁰¹ Também Jacinto do Prado Coelho fala num “tom apocalíptico” (1976b: 233) e Túlio Ramires Ferro coloca esse capítulo dentro de um conjunto de “quadros apocalípticos de devastadoras insurreições populares” (1984: 50).

a intensificação cromática é tal que há «vulcões de cores que pressagiam catástrofes» [...], o que cria o cenário adequado para o último grau de indiferenciação: os mortos «arrombaram de vez os sepulcros» e agora todos eles «se misturam aos vivos» [...]. Mas o limiar utópico não é ultrapassado (1996: 74).

O que tentamos demonstrar é que, mesmo ao nível da estrutura, *Húmus* tende para a dissonância. Com a supressão do último capítulo, em vez de “experimental”, *Húmus* “anuncia” (Pedro Eiras). Em vez de ultrapassar o “limiar utópico”, “pressagia” (Luís Mourão). Quer dizer, troca-se a estabilidade pela instabilidade. Depois de um apocalíptico clímax, o final da primeira edição de *Húmus* regressa à *tónica*. As últimas frases são marcantes e demonstram exatamente isso:

Já os hábitos tornaram à supuração. Na botica deserta dois homens recomeçaram uma partida de gamão. Abriu hoje a repartição da fazenda – e da mesa de jogo, com o candeeiro em cima, de novo se aproximam, pé ante pé, estas velhas figura puídas, embrulhadas nos xailes sem pelo...

Estamos aqui todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte! (1917: 334).

No contexto da música contemporânea, a dissonância é muitas vezes ligada à atonalidade, ainda que as duas sejam perfeitamente independentes. Na tonalidade existe uma nota que funciona como centro a partir da qual tudo o resto se desenvolve e espera-se que no final a peça regresse ao tom que lhe dá estabilidade. Em sentido contrário, na atonalidade o que domina é a instabilidade permanente porque não há centro. Não tem *tónica* dominante e, portanto, não resolve.

Assim sendo, podemos até tentar estabelecer um paralelo entre a tonalidade e o romance tradicional, por um lado, e a atonalidade e o romance moderno, por outro. Em “Releitura do *Húmus*”, David Mourão-Ferreira, suportado pelas teorias acerca do *nouveau roman* desenvolvidas por Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet, verifica que a “«intriga», agenciada nos velhos moldes, não é hoje senão a imagem falaciosa de uma ordem e de uma segurança que já não existem” (1967: 185). Transpondo tal ordem de ideias para *Húmus*, defende que “a cada veleidade, [...] [a intriga] se vê interrompida, [...] a cada esboço fica logo desmantelada” (*ibidem*).

Para assinalar estes desvios e ruturas relativamente à construção de uma história ou um sentido, Wolfgang Iser fala em negações primárias e secundárias. Aquelas ajudam à constituição de um plano temático, enquanto as secundárias tendem a obstruí-lo. A literatura moderna

dificulta cada vez mais as negações primárias, responsáveis pela constituição do tema. [...] O leitor está consciente dessa mobilização porque se sente incapaz de consolidar suas representações, as quais, devido à frustração do leitor, se tornam elas mesmas objecto da sua atenção (1976: 186).

Para Iser, o exemplo perfeito de autor que privilegia esse mecanismo é Samuel Beckett. Nos seus textos, os leitores “experimentam, em diferentes graus de intensidade, um certo desconforto” (*ibidem*: 187): o que, de uma forma metafórica, poderia ser descrito como dissonância. Ora, a dissonância é, nesse contexto, a falta de repouso que seria dado pelo sentido:

o sentido, em última instância, deve apaziguar aquelas perturbações e conflitos que o texto provocara. As estéticas clássica e psicológica concordavam quanto ao postulado de que a resolução da tensão inicial na obra literária coincidiria com a emergência de sentido. Em vista de Beckett, no entanto, fica claro que o sentido enquanto alívio de uma tensão vivida materializa apenas uma expectativa histórica, de algum modo normativa (*ibidem*: 187-9).

Neste excerto, são várias as semelhanças com a consonância/dissonância musical: “desconforto”, “perturbação”, “resolução”, “tensão”. Se em Rui Nunes estes processos são mais evidentes, segundo Eiras, a modernidade de Raul Brandão faz com que também o autor de *Os Pobres* esteja em *consonância com a dissonância*: “a estética brandoniana estaria em *consonância* com o modernismo europeu” (2005: 59; *itálicos* nossos), corrente que Fokkema, entre outros elementos, caracteriza pela “«apresentação do texto como não definitivo e incompleto»” (Fokkema *apud* Eiras 2005: 59).

Em resumo, enquanto *Húmus*, em 1917, de certo modo alivia a tensão com o regresso ao hábito, já em 1921 e 1926 deixa quase tudo em aberto. Acerca da estrutura da obra de Brandão, Reynaud escreve: “considerando o conjunto da obra ficcional, parece-nos antes que ela é regida pelo princípio da estrutura aberta, revelando uma tendência para o *inacabamento*” (2000: 77). E mais tarde reforça a leitura: “Mais do que a procura da realização *acabada*, é a *impossibilidade* de acabar que determina a escrita

de Raul Brandão” (*ibidem*: 112). Estas opiniões remetem mesmo para a “teoria da Arte” de “Os Nefelibatas”, que tinha em K. Maurício o melhor praticante: “não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens” (1892: 40).

Em sentido semelhante, Rui Nunes questiona a validade de algumas perguntas que podem ser feitas durante uma leitura: “quem casa com quem, quem matou quem” (2007b: 8). Como acaba, enfim; qual o sentido. Essa tendência é perceptível no muito conhecido medo de saber o final antes de ver o filme, por exemplo, como se todo o propósito e interesse estivesse apenas no desenlace – na resolução, na tonalidade.

Rui Nunes chega mesmo a fazer coincidir harmonia e história, para concluir: “Há livros que mentem. E à mentira chama-se paisagem. Ou harmonia. Ou felicidade. Ou história” (2012a: 18). Novamente se explicita a crítica às grandes narrativas que apresentam uma estrutura linear e tendem para a resolução de uma intriga: “[p]orquê querer dar uma unidade [...], querer introduzir essa continuidade num universo que é descontínuo?” (2003a: 69).

Esta interrogação vem de um testemunho concedido a Tereza Coelho, a propósito de um segmento da revista *Pública* intitulado “O romance da minha vida”. A resposta de Nunes a tal questão é *Guerra e Paz*, de Tolstoi, e uma das características que mais parece fascinar é precisamente o final. Entende o autor português que “[n]ão há a coerência de uma história, há o desenvolvimento de várias histórias, e não tem o delírio de acabar bem. Acaba mal” (*ibidem*: 68). Fica assim no ar a sugestão de um fim que não introduz uma ideia de consonância. Tanto mais que Nunes aponta – para a valorizar – uma certa fragilidade da estrutura e releva que aí está a sua modernidade: “Guerra e Paz não foi interrompido no momento exacto porque não é um romance clássico. Não foi interrompido, entrou em degenerência, acabou assim. [...] [Tolstoi] não construiu um final; acabou” (*ibidem*).

Devemos reafirmar que estes elementos não são propriedade exclusiva de um determinado período ou geografia, apesar de se ter aprofundado a tendência no final do século XIX e no século XX. Como quase sempre em literatura, os esquemas são flexíveis. Não duvidamos aliás do domínio da *consonância* na atualidade. Como também não rejeitamos a possibilidade de encontrar obras *dissonantes* no século XVI, por hipótese. O que tentamos apontar relaciona-se com características de um determinado período na música ocidental do século XX e da pertinência para os estudos

literários e, no caso específico, para o estudo de Raul Brandão e Rui Nunes. Desde logo, através da valorização do que fica em aberto e dos espaços de obscuridade numa obra. E isso, veremos, pode ocorrer tanto nas histórias como na História.

2 – Raul Brandão e Rui Nunes, contemporâneos

Pensamos ser necessário começar por falar da História com uma reflexão acerca do contemporâneo. Em “Che cos’è il contemporaneo?”, Giorgio Agamben – através de uma leitura de *Unzeitgemässe Betrachtungen*, de Friedrich Nietzsche – afirma que o *contemporâneo* é aquele que não se deixa confundir totalmente com o seu tempo: o indivíduo em perfeita sintonia com um certo *zeitgeist* perde a capacidade de ver o que ele tem de obscuro.¹⁰² Em sentido contrário,

[t]he contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness. All eras, for those who experience contemporariness, are obscure. The contemporary is precisely the person who knows how to see this obscurity, who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present (2008: 44).

O *contemporâneo* está assim em princípio mais sensível para captar o rasto que a História faz transbordar para a atualidade, ao mesmo tempo que a contemporaneidade ilumina o passado com uma luz particular: “He is able to read history in unforeseen ways” (53). “Fica um rasto na terra: a dor transmite-se” (1912: 23), escreve Raul Brandão em *El-Rei Junot*: o presente ganha significação à luz negra do passado e vice-versa, no encontro entre o que se sobrepõe. E, de novo, o que permanece com maior vivacidade é o eco, *rasto* e *resto* sonoro, porque “só dos gritos resta memória” (76): “Já lá vai um século – e o grito resta e ecoa, o uivo de dor, de aflição, de desespero” (69; *itálicos nossos*).

Em *Noise: the political economy of music*, Jacques Attali defende que, no domínio do conhecimento, o predomínio deve ser da escuta e não da visão. Essa tese

¹⁰² Notamos que este texto não é estranho a Rui Nunes visto que o cita num texto que redige acerca da fotografia de Paulo Nozolino (Nunes 2009c: 8).

está expressa logo no primeiro parágrafo do livro: “For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for beholding. It is for hearing. It is no legible, but audible” (1977: 3). Se compararmos com aquela que também é a primeira frase de *El-Rei Junot*, a semelhança é notória. Neste caso, troquemos conhecimento por História: “A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos” (1912: 23). Tal como já observamos no primeiro capítulo, o elemento que mais rapidamente unifica o presente e passado é o som. Neste caso, o grito, expressão fundamental em toda a obra brandoniana.

Mesmo em Rui Nunes, observamos como o elemento sonoro pode fazer a ordem temporal *delirar*.¹⁰³ E em *Os Pescadores*, de Raul Brandão, o toque da novena promove o encontro espectral entre vivos e mortos, e, daí, a possibilidade de encontrar um tempo “fora dos eixos” – *out of joint*.¹⁰⁴ Para Agamben – ainda através da leitura de Nietzsche –, os verdadeiramente contemporâneos são os que vivem o seu tempo em termos muito similares. Dentro do seu tempo, mas também fora dele: “in a disconnection and out-of-jointedness” (2008: 40).

Em comum com Nunes, pensamos que Raul Brandão rejeita o domínio do olhar panorâmico e, dentro do possível, objetivo. Essa objetividade histórica não raramente redundava na frieza contabilística do número. Assim, Brandão escreve contra uma História por vezes amnésica e quase sempre muda: “No papel não se ouvem gritos, a marcha é uma linha no mapa, os homens são números postos uns ao lado dos outros” (1912: 58). A reflexão histórica brandoniana contempla não apenas a análise de números, mas também, por exemplo, a escuta da horda que “corta pela trágica Espanha com neve, assassinatos, gritos”, ao contrário dos livros nos quais

isto joga com regularidade de peças aliadas: é uma máquina. Na realidade é uma máquina viva, desespero e dor, com sangue, os pés inchados, a boca sequiosa, frio, fome, sofrimento. No papel não se ouvem gritos, a marcha é uma linha no mapa, os homens são números postos uns ao lado dos outros (1912: 58).

Pensamos que parte considerável do trabalho de *El-Rei Junot* é colocar esse grito no papel, num movimento ético: é dar *expressão e testemunho*, passar da abstrata “máquina de guerra” para a mais humana “máquina viva”. À semelhança de Rui Nunes

¹⁰³ Cf. p. 171-2.

¹⁰⁴ Cf. p. 60.

ou Pedro Costa, também Brandão parece escrever deleuzianamente “por” aqueles que nunca tiveram palavras, que se tornaram mais um número ou uma peça inanimada na engrenagem:

e ouço sempre na noite negra o mesmo uivo de desespero. Cortada aos pedaços a bicha avança na lama, sob a água, transidos, sonâmbulos, exaustos, apegados às espingardas. A pastada trágica, o torvelinho das nuvens, a corda do aguaceiro, trespassa-os, empurra-os, enrodilha-os. Escuridão e gritos (1912: 69).

De resto, o mesmo impulso ético está bem presente num texto escrito em 1922 acerca da situação que se vivia na Rússia, na ressaca da revolução de 1917. Até o título é um apelo no qual ressoa a responsabilidade por Outrem: “Socorram os famintos russos!”. Esse curto folheto, publicado originalmente na *Seara Nova*, alerta para a situação crítica que se vivia nesse país: “a Rússia morre de fome, e o momento não é para discutir, é para gritar – a Rússia morre de fome, acudam-lhe!” (1922a: 450). Essa catástrofe põe à mostra o conflito interior que chega a encontrar ecos de *Húmus*:

há dias em que me sinto responsável por todo o mal que se pratica no universo. É certo, todo o homem tem uma parte de responsabilidade nos crimes, nas misérias, nas injustiças que se fazem no mundo. Ou porque se calou, ou porque não falou a tempo. Ou porque teve medo, ou porque não agiu. Ou porque o contiveram as fórmulas – apesar da voz que se pôs a falar dentro dele baixinho, na calada da noite, e que não quis ouvir – ou porque matou o seu verdadeiro ser, para deixar de pé uma aparência feita de inutilidades e de mentira (*ibidem*: 451).

A disputa no âmago do ser é entre a surdez imposta pelo quotidiano ou a escuta de uma sussurrada voz interior que pode aqui ser entendida como chamada ética, vinda de uma terceira pessoa: ele, *ileidade*.

No tratamento que Brandão faz por primeiros anos do século XIX, não podemos deixar de concordar com Maria de Fátima Marinho quando entende que *El-Rei Junot* “é uma espécie de história subterrânea, feita de motivos e motivações” (2007: 10). Nesse sentido, é uma História escondida, que canta pouco as glórias. E, por ser subterrânea, é uma História que é preciso arrancar à terra, tal como o espectro: “[e]very *revenant* seems here to *come from and return to the earth*, to come from it as from a buried clandestinity (*humus* and mold, tomb and *subterranean* prison)” (Derrida 1993: 116; itálicos nossos).

Ora, Brandão, ainda em *El-Rei Junot*, escreve mesmo que “A revolução é feita por fantasmas” (1912: 34). Reconhecido o interesse que o escritor cultivou pelas questões sociais, torna-se quase impossível não ler nessa afirmação o início do manifesto comunista: “Anda um espectro pela Europa – o espectro do Comunismo” (Marx e Engels 1848: 57). Não deixemos ainda de notar como o olhar do escritor de *Farsa* sobre o seu próprio tempo também foi muito dirigido sobre o que estava na escuridão. Como o *contemporâneo*, sempre foi capaz de mergulhar a sua “pena” na obscuridade do presente (Agamben 2008: 44). É isso que acontece com o destaque que dá ao movimento anarquista e as reportagens que faz numa Lisboa noturna e marginal, para além de projetos incompletos, cujo caso mais paradigmático é o de *Os Operários*.

No âmbito anarquista, é emblemático o episódio em que relata o encontro com um membro de um grupo que lhe diz: “Se quer ser um escritor, fale dos pobres” (1933: 177). Apesar da influência que tal episódio possa ter tido na sua escrita – “foram os pobres que me obrigaram a pensar” (*ibidem*: 36) –, a relação com o anarquismo é ambígua: “Acreditar que a felicidade se resolve por este processo tão simples: a anarquia, isto é – supressão de leis e de organização, ficando só de pé a vontade de cada um, não é resolver o problema social: parece-me que ao contrário é complicá-lo” (1894-1895: 418). O autor parece preferir antes uma solução que passe pelo encontro da vontade comum e não por “um egoísmo final, como o da burguesia, somente sob outro aspecto” (419). Esta conclusão redundante mesmo num profundo pessimismo e niilismo: “Quanto à felicidade humana, não se pôde resolver, nem com o anarquismo, nem com nenhuma outra teoria. A Humanidade tem o seu quinhão de sofrimento e a felicidade ideal só se encontra no não-ser” (*ibidem*).

Tal atenção aos movimentos marginais passa com frequência para a sua obra ficcional. Repare-se no Pita de *História dum Palhaço (vida e diário de K. Maurício)* e de *Os Pobres*, personagem anarquista cujo esboço já surgia na segunda parte do artigo “O anarquismo” (1894-1895: 411-421) e que Túlio Ramires Ferro considera “o *alter ego* anarquista [de Brandão], mas deformado pela caricatura” (1984: 52). E repare-se também em *O Doido e a Morte*, peça na qual uma das personagens – o Sr. Milhões – ameaça o governador civil com um explosivo. De modo surpreendente, é pouco ou mesmo nada notado o facto de a fórmula do suposto explosivo ser apenas uma pequena deformação de *Sonho*, talvez a única possibilidade que Brandão considera realmente poderosa e transfiguradora: “O que o senhor vê aqui nesta caixa é o mais formidável de

todos os explosivos $\text{SO}^3\text{-HO}^4$, cem vezes mais poderoso que a dinamite, o algodão pólvora, e o fulminato de mercúrio” (1923b: 116).

De resto, é com o propósito de mostrar o “quinhão de sofrimento” (1894-1895: 419) da Humanidade que Raul Brandão redige uma série de reportagens a partir de 1892, algumas das quais Vasco Rosa compila e intitula de “Lisboa, cidade negra” (Brandão 2013: 322-359). Nesses textos, a negridão é realmente dominante. Trata-se de percursos pelas ruas de uma cidade onde proliferam a prostituição e a miséria, cenário pérfido em que se move o

jornalista noctâmbulo que [...] soube descrever admiravelmente [...] os ambientes nocturnos de Lisboa, procurando sugerir ao leitor a impressão dum mistério imanente à própria existência e corporizado num mito: a Alma da Cidade, feita da amálgama de crimes, de desesperos, de ambições e de sonhos frustrados ou irrealizáveis (Ferro 1998: 58).

Nesse conjunto de escritos jornalísticos caberiam também alguns relatos presentes em *Os Operários*, volume que pertencia a um conjunto nunca completo e que teria por título *História Humilde do Povo Português*. Desta obra faria parte não só *Os Operários*, mas também *Os Lavradores*, *Os Pastores* e *Os Pescadores*, como indicado nas primeiras edições desta última obra. Repete-se no livro editado por Túlío Ramires Ferro o percurso por bairros que o poder obscurece – “A Câmara finge ignorar que isto existe” (Brandão 1984: 311) – e de onde se sai “pequeno, envergonhado” (313). Fica já claro o conflito moral em que sempre terá vivido o escritor que afirma, no derradeiro volume das *Memórias*, nunca ter chegado a uma síntese entre o idealismo e a acção (1933: 47).

Todas estas ambiguidades acabam por definir o vínculo com a alteridade, em especial naqueles livros de carácter aparentemente menos ficcional (memorialístico e de reportagem). A impossibilidade de comunicar com um Outro é muito marcante na relação de Brandão – proprietário rural – com os que por hábito lhe devem subserviência. Ainda que o escritor procure colocar-se do lado dos desfavorecidos e que o jornalista escreva sobre as margens mais negras da cidade e da sociedade sua contemporânea, cria-se um abismo intransponível, igual ao que encontramos na obra de Rui Nunes, por exemplo. Nesse sentido, o face a face com o seu caseiro, tal como está contado nas *Memórias*, é um episódio flagrante: “Olho para ele. Nunca nos pudemos

entender, separa-nos uma légua de comprido. Eu pergunto, ele responde como se falasse do fundo dum poço” (1933: 43).

Podemos mesmo levantar a questão: qual Brandão se insinua a cada momento da sua obra? Num plano ético, o burguês que em algumas das páginas memorialísticas confessa não conseguir abandonar o sistema herdado – “Eu estou habituado a receber – ele a pagar. Eu sou o senhorio – ele o caseiro” (1933: 43) – ou o que espera, “mesmo na cova esper[a] [...] [pelo dia] em que acabe a exploração do homem pelo homem” (*ibidem*: 46)? A primeira questão deste parágrafo pode mesmo repetir-se e ramificar: o escritor que admira um livro “revolto, vívido, áspero, como a própria Vida” (Brandão 1893: 49) ou o que vai alterando as suas obras, com destaque óbvio para as três edições muito modificadas de *Húmus*? O Brandão apolíneo ou o noturno, como a crítica refere tantas vezes? O “pintor” que diz preferir as paisagens e a luz ou o “regente” de uma orquestra de espectros?

Como já referimos, interessa-nos mais apontar tendências do que ordenar estas questões. O contrário disto – a eliminação de tudo o que não é facilmente enquadrável – pode ter consequências desastrosas. Zygmunt Bauman, em *Modernidade e Ambivalência*, defende que a ambivalência “é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre acções alternativas” (1991: 13) e que a “prática tipicamente moderna, a substância da política moderna, do intelecto moderno, da vida moderna, é o esforço para exterminar a ambivalência” (19). Uma das teses mais importantes do filósofo polaco é que este processo terminou no genocídio, realizado pelo nazismo ou pelo comunismo. Na tentativa de criar uma “sociedade harmoniosa, ordeira, sem desvios”, as soluções “foram produto legítimo do espírito moderno, daquela ânsia de auxiliar e apressar o progresso da humanidade rumo à perfeição” (40).

Jacques Attali, quando pensa na relação entre música e totalitarismo, refere que este sempre tentou eliminar as formas que subvertiam aquilo que era considerado a norma. Aliás, o capitalismo (aí entendido como poder dominante) conseguiu-o até ao surgimento de Schoenberg: “the economic organization on capitalism was able, until Schoenberg, to hold back dissonances, the expression of the suffering of the exploited” (1977: 43). O autor francês refere ainda que o horror que o poder tem a movimentos marginais redonda numa opinião comum aos teóricos do totalitarismo:

They have all explained, indistinctly, that it is necessary to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust of new languages, codes, or instruments, a refusal of the abnormal – these characteristics are common to all regimes of that nature (*ibidem*: 7).

Parece-nos que estas reflexões coincidem com o aparecimento, na modernidade, de um “Estado jardineiro” (*Gardening state*), conceito proposto por Bauman, só compreensível se entendermos a relação entre *ordem* e *caos*. O autor de *Amor Líquido* diz que a existência moderna nasce com o declínio da concepção do mundo como resultado de uma ordenação divina. Sem esse suporte, “a existência é moderna na medida em que contém a alternativa da ordem e do caos” (1991: 18), sendo que o “caos, «o outro da ordem», é pura negatividade” (19). Quer isto também dizer que, à semelhança da consonância e da dissonância, uma não existe sem a outra.

A ambiguidade torna-se então o maior inimigo do Estado. A luta do Estado moderno pela ordem é “a luta da determinação contra a ambiguidade, da precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão” (18). Assim, por exemplo, o caos “é a polissemia, a dissonância cognitiva, as definições polivalentes, a contingência, os significados superpostos no mundo das classificações e arquivos bem ordenados” (20).

É pois dentro desse ambiente que surgem os “Estados jardineiros”. Esses sistemas “dividiam a população em plantas úteis que deveriam ser estimuladas e cuidadosamente cultivadas e ervas daninhas a serem removidas ou arrancadas” (31). Assim, as ervas daninhas – um pouco à imagem dos *homines sacri* – eram “o povo judeu, reconhecidamente rebelde e anarquista”, mas também os “portadores de doenças congénitas, os mentalmente inferiores, os fisicamente deformados” (40).

Em *Nocturno Europeu*, de Rui Nunes, num bloco textual que tem por título “(O jardineiro de Auschwitz)” lê-se que “[é] limpa, a indústria da morte” (2014b: 83). De facto, a “engenharia social” (Bauman 1991: 40) que leva ao extermínio de um povo tem de ser, dentro do possível, asséptica. O “jardineiro de Auschwitz” torna-se imagem daquele que coincide perfeitamente com o seu tempo e não vê as zonas de obscuridade. Está tão perto que não consegue interpretar: “Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their

gaze on it” (Agamben 2008: 41). Esta experiência terá sido comum em muitas pessoas que viviam nas imediações dos campos de concentração e ignoravam ou preferiam ignorar o que acontecia a poucos metros. O jardineiro não vê ou não quer ver, por exemplo, como “a cinza floresce no canteiro” (Nunes 2014b: 83).

Mais uma vez, não podemos ignorar a obra de Pedro Costa, repositório do “refugio da modernidade” (Bauman 1991: 27): “As ervas daninhas são o refugio da jardinagem, ruas feias o refugio do planeamento urbano, a dissidência o refugio da unidade ideológica, a heresia o refugio da ortodoxia, a intrusão o refugio da construção do Estado-nação” (*ibidem*: 26). *Juventude em Marcha*, como filme que mostra a passagem de um bairro antigo para um bairro novo, é bem demonstrativo desse processo. Passamos dos becos estreitos, das casas encavalitadas e das cores das Fontainhas (o caos) para Casal da Boba, o bairro simétrico e de paredes brancas (a ordem).¹⁰⁵ Todo o filme vive nessa ambiguidade. Numa das cenas, Ventura é subtilmente convidado a sair do museu por um segurança (ou espécie de “podador” do “Estado jardineiro”). Ventura é a erva daninha que deve ser arrancada dali, como deve ser arrancada do bairro onde vivia.

Como nos diz Rancière, aquele museu “[é] o lugar de uma arte avarenta. Se exclui o trabalhador que o construiu, é porque exclui o que vive de deslocações e de trocas” (2009: 57). Numa das cenas seguintes, o espectador fica a saber que, de facto, Ventura trabalhou naquela construção. Mas, mais do que apenas construir aquele museu, limpou o terreno, cortou as ervas daninhas, ajardinou-o. Suprema e trágica ironia: “dantes não havia ali senão mato e pântanos povoados de rãs. Foi ele quem limpou o mato com outros operários, quem terraplanou, quem fez as canalizações, transportou os materiais, pôs no seu lugar a estátua do fundador e lhe semeou erva aos pés” (Rancière 2009: 57). Ventura acaba por ser o jardineiro da sua exclusão. De resto, é sabido como muitos dos prisioneiros em campos de concentração abriam as próprias valas. O “Estado jardineiro” ajardina, mas não suja as mãos. É limpa a sua indústria.

Podemos assim dizer que Pedro Costa é absolutamente *contemporâneo* ao deixar a sua lente ser penetrada por zonas de obscuridade:

the contemporary is the person who perceives the darkness of his time as something that concerns him, as something that never ceases to engage him. Darkness is something that – more

¹⁰⁵ Cf. Anexo 10

than any light – turns directly and singularly toward him. The contemporary is the one whose eyes are struck by the beam of darkness that comes from his own time (Agamben 2008: 45).¹⁰⁶

E, em grande medida, os protagonistas de Costa e de Brandão, mas também de Nunes, são os mesmos – ervas daninhas: os pobres, os operários, “the other half”. Por isso, temos mesmo a forte convicção de que quem queira ver hoje Raul Brandão no cinema vê-o ainda com mais força em Pedro Costa do que, por exemplo, n’*O Gebo e a Sombra*, realizado por Manoel de Oliveira, filme não desprovido de méritos, mas, em nossa opinião, excessivamente depurado e preso à origem teatral.¹⁰⁷

No domínio artístico, o regime nazi identifica as obras “daninhas” (que causam dano ao espírito ariano) e cataloga-as (muito literalmente) como arte degenerada (*Entartete Kunst*). Essa arte era, em grande parte, ligada ao expressionismo e a artistas judeus. Nesse sentido, o regime cria um período de adaptação para a arte que seria depois aceite pela Câmara da Cultura do Reich, órgão fundado por Joseph Goebbels e que tinha Richard Strauss como presidente da área musical. É o próprio ministro da propaganda nazi que refere a necessidade de acabar com a degenerência na música de modo a *cultivar* uma arte nos parâmetros designados pelo mesmo órgão:

A certain period of transition was thus required to remove the errors, failures, and manifestations of decline through systematic reform and the removal of the causes and symptoms of illness, and through the cultivation of the true artistic strenghts of our German music (Goebbels 1938: 1396).

Naturalmente, no caso da música, Schoenberg e o atonalismo tornaram-se alvos imediatos para o regime nazi. Como refere Hans Severus Ziegler, oficial do regime e organizador, em 1938, de uma exposição sobre “musica degenerada” [*Entartete Musik*],

¹⁰⁶ O mesmo poderia ser dito sobre Rui Chafes. Como escreve Luís Quintais, o escultor português “não faz parte do *Zeitgeist*, não se inscreve de modo óbvio nas preocupações dominantes do presente – esse presente que é a marca da sempre perigosa submissão a uma ordem de superfícies e de transparências incorrigivelmente voláteis” (2015: 10). E é o próprio Chafes a afirmar: “A mim, particularmente, o que me interessa é exactamente aquilo que está fora de moda, o que não é deste tempo” (2015: 46).

¹⁰⁷ Cremos todavia que nos filmes de cariz mais documental de Oliveira se nota uma vontade similar à de Brandão em abordar a vivência de um povo. Aliás, o cineasta teria mesmo a ideia de dar como título geral “O Palco do Povo” aos filmes *A Caça*, *Acto da Primavera* e *Os Gigantes do Douro*, este último nunca realizado.

“atonality is the result of the destruction of tonality and hence represents degeneracy and artistic Bolshevism. Moreover, since atonality forms the basis for the harmonic system of the Jew Arnold Schoenberg, it has to be specified as a product of Jewish thought” (*apud* Kater 1997: 78).¹⁰⁸

Está aqui em causa a essência da modernidade vista por Bauman: é a luta entre a *ordem* e o *caos*. Também na União Soviética o regime totalitário tinha dificuldade em lidar com os novos compositores. O *Pravda*, jornal oficial do Partido Comunista, através de um editorial anónimo (talvez mesmo escrito por Estaline que tinha assistido à ópera dois dias antes) criticava *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Dimitri Shostakovich, por ser

a wilderness of musical chaos – in places becoming cacophony. [...] Here is music turned deliberately inside out in order that nothing will be reminiscent of classical opera, or have anything in common with symphonic music or with simple and popular musical language accessible to all (Anónimo 1936: 1397).¹⁰⁹

Assiste-se assim ao sempre difícil equilíbrio entre a arte e a ordem que o poder procura instituir. Lembremo-nos como um dos traços mais valorizados por Rui Nunes em *Guerra e Paz* é a forma como este romance não acaba, mas degenera (2003a: 68); o que o seduz também é o facto “de as personagens se caracterizarem por um aspecto estranho” (*ibidem*). Assim, o autor afirma que “[u]m escritor não descreve a banalidade, descreve aquilo que gera sombras, que é, de certo modo, a monstruosidade” (*ibidem*). Ideia que surge também em *O Choro é um Lugar Incerto* – “Só digo a beleza através do seu desvio: a monstruosidade” (2005: 80) – e que vai contaminar várias personagens de outros livros.

Cremos que a banalidade de que fala Nunes está no que é dado sem resistência, o que está aí em toda a sua visibilidade. E não é de mais recordar como o poder prefere essa ordem de ideias. Podemos até voltar a Antero de Quental, autor que previa uma organização da sociedade de tal modo racional que acabaria com a música. Do outro lado está a sombra. Nesse sentido, o som encontra aí maiores afinidades. De algum modo, o som é a sombra do corpo que o produz. É o que a todo o momento se projeta e se desmateraliza: o instrumento posto em vibração; a voz que transborda do corpo.

¹⁰⁸ Cf. Anexo áudio 12.

¹⁰⁹ Cf. Anexo áudio 13.

Podemos até imaginar a experiência acusmática como a mais *sombria* das experiências sonoras por estar desligada em absoluto da visibilidade.

Quando Hegel se refere ao som como “an externality which in its coming-to-be is annihilated again by its very existence, and it vanishes of itself” (1835: 890), diferencia a escuta da visão por aquela não captar a materialidade e, por esse motivo, ser mais ideal. Assim, uma arte do espaço mais imediatamente coincidiria com o visível, ao passo que o sonoro estaria sempre já um pouco fora desse esquema e até em fuga de si mesmo. Talvez por isso Jean-Luc Nancy entenda que no som “vacila qualquer coisa do esquema teórico e intencional regulado pela óptica” (2002: 30) e conclua: “há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível” (33).

Pensemos agora como uma imagem abordada no capítulo anterior pode ser útil para compreender o que é ser *contemporâneo*, segundo Agamben. Em Lévinas, despertar para o apelo do Outro era escutar a ressonância do silêncio, captada apenas pelo “olho que escuta”. Coloquemos então a hipótese de a leitura que Raul Brandão e Rui Nunes fazem da História nascer do “olho que escuta” o que em cada momento é a sua obscuridade (ou ressonância do silêncio). Isto tem muitos significados, tanto a nível histórico, como político, como ético: por exemplo, ressonância do exército de Junot; dos excluídos pelo “Estado jardineiro”; do Outro que não tem voz e que mais frequentemente é, segundo Lévinas, “o estrangeiro, a viúva e o órfão, em relação aos quais tenho obrigações” (1961: 211).

Estes factos terão fortes implicações numa *ordem* temporal cada vez mais *caótica*. Tal como Agamben considera, o *contemporâneo*, “dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times” (2008: 53). Desse modo, parece-nos que *El-Rei Junot*, como obra em que “a obsessão dos mortos e da morte [...] revela-se também motor do devir histórico, dada a importância que os seres do passado assumem na construção do presente” (Marinho 2007: 10), coincide perfeitamente com a reflexão de Agamben acerca da iluminação mútua entre tempos diversos.

Stephen L. Collins, ao falar do nascimento da consciência moderna, considera Thomas Hobbes decisivo pelo papel que teve no surgimento de uma ordem “artificial, criada pelo homem e manifestamente política e social” (Collins *apud* Bauman 1991: 17). Assim, o mundo anterior a esse já só pode ser descrito em termos pós-hobbesianos e Bauman defende que “[p]ara fazer esse mundo falar connosco, devemos, por assim

dizer, tornar audíveis os seus silêncios: explicar o que aquele mundo não percebia. Temos de cometer um acto de violência, forçar aquele mundo a tomar posição sobre questões às quais estava desatento” (1991: 17).

O autor polaco escreve ainda que “[n]esse processo de conversão forçada, tornaremos ainda mais remota a esperança de comunicação. No final, em vez de reconstruir esse «outro mundo» [pré-hobbesiano], não faremos mais que construir «o outro» do nosso próprio mundo” (*ibidem*). Podemos assim colocar uma hipótese: em *El-Rei Junot*, ao reconstruir um “outro mundo”, Raul Brandão está, de facto, a construir o “outro” do seu próprio mundo. No fundo, segundo a reflexão de Agamben, está a ser *contemporâneo*: “It is as if this invisible light that is the darkness of the present cast its shadow on the past, so that the past, touched by this shadow, acquired the ability to respond to the darkness of the now” (Agamben 2008: 53). É na sobreposição desses dois tempos que Brandão encontra o elemento comum a toda a História, o seu *rasto* imutável – o grito como expressão última de dor, absurdo, grotesco.

Em suma, tanto em Raul Brandão como em Rui Nunes encontramos obras que, olhando para os pontos negros nos respetivos presentes e na História, resistem ao encandeamento e à formula de Debord para caracterizar uma certa ética da *sociedade do espetáculo*: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (1967: 12). Contra essa ética do visível, ambos os autores enveredam por caminhos obscuros, a que só a escuta pode responder: “Escuro. Escuro é o meu percurso” (2013a: 12), escreve Nunes; e Brandão, nas *Memórias*, resume a sua existência a um “corredor escuro onde entrei e onde tacteio como um cego, fazendo alguns riscos a carvão nas paredes” (1925: 46).

IV – Dor: do sintoma à doença

1 – Entre destruição e criação

Pretendemos neste capítulo focar a nossa atenção para a presença da dor, palavra recorrente quer na obra brandoniana quer na de Rui Nunes. Assim, pensamos ser essencial começar por refletir acerca da dor como ambivalência, fator de separação e de união, o que sublinha aquilo que nos parece fazer parte da sua essência contraditória.

Cremos que, a um primeiro nível, a separação dá-se em relação ao mundo. O corpo em dor desaba sobre si. De certo modo, nesse processo, o mundo retrai e tal movimento impõe todo o seu peso sobre aquele que está em sofrimento. Como escreve Rui Nunes em *Armadilha*, “[q]ualquer dor é a totalidade do mundo” (2013a: 22). Desse modo, o exterior só pode ser captado na sua plenitude através de um estado absolutamente saudável. Como Elaine Scarry refere em *The Body in Pain*,

[i]t is only when the body is comfortable, when it has ceased to be an obsessive object of perception and concern, that consciousness develops other objects, that for any individual the external world [...] comes into being and begins to grow (1985: 39).

Esta ideia é muito próxima daquela que Rui Nunes defende quando nota como apenas se sente o corpo quando este dói, opinião que já antes exploramos (cf. p. 129). De resto, em curta entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto, para a série *Arquipélago*, insiste o autor em afirmar que “a dor dói e a felicidade não se sabe muito bem o que faz” (2015: 12: 42).

Por outro lado, esta constatação implica que a separação se dê igualmente na relação com o Outro. Portanto, a solidão é consequência inevitável da dor, quase se diria parte da sua sintomatologia: “The person in pain belongs to a world that no one else can entirely share or comprehend” (Morris 1991: 76-7). Essa divergência está bem presente

num excerto de *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, excerto esse que mais adiante se demonstrará ser bem exemplificativo da natureza ambivalente da dor:

a dor, nossa propriedade exclusiva, vivemos ciosos dela, guardamo-la como um bem, recordamo-la sozinhos para chorar, ou com os outros para dizer quanto sofremos, a dor é uma espécie de pátria, a minha é sempre maior do que a tua (2006a: 82).

Assim, aquele que sofre encontra-se tantas vezes fora do mundo: fora da relação com o Outro, fora da possibilidade de comunicar, fora mesmo de qualquer geografia – experiência atópica: “A dor torna o corpo um lugar sem coordenadas”, como resume implacavelmente Nunes em *Grito* (1997: 17). Portanto, ao contrário de outras experiências sensoriais – mas à semelhança do desejo –, a dor alimenta-se das próprias dores: “pain is not «of» or «for» anything – it is itself alone” (Scarry 1985: 162).

Ao longo do nosso estudo tem vindo a ficar clara uma forte relação da obra de Nunes com a vivência do corpo. Era assim com Abel e Sara, os irmãos anões em *A Boca na Cinza* que sentiam a concentração total e dolorosa – tanto física como mental (ou mental porque física) – da sua deficiência. Será assim também em *Cães*, por exemplo. Nesse livro, uma das personagens vive uma espécie de exclusividade da dor, ao ponto de apenas conseguir resistir ao nível mais *raso*, devir-verme: “olhava o tapete que nunca vira tão próximo, limado pelos sapatos, anos e anos de sapatos” (1999: 47). Assim, a dor em toda a sua plenitude desfaz a capacidade de nomear e até de estabelecer um pacto comunicativo claro, sem espaço para a ambiguidade: “se lhe perguntassem: onde lhe dói?, só poderia responder: não sei, porque a dor desfaz-lhe os nomes do corpo, os lugares indicativos” (*ibidem*).

Ora, se uma das mais fortes consequências da dor se apresenta ao nível da comunicação e da compreensão, não é de estranhar que a sua análise tenda para o campo daquilo que é enigmático, que permanece num ponto dificilmente definível: “pain comes unsharably into our midst as at once that which that cannot be denied and that which cannot be confirmed” (Scarry 1985: 4). No mesmo sentido, David Morris, em *The Culture of Pain*, propõe que a dor seja considerada de modo a que se passe da ordem da adivinha a ser decodificada – presumindo-se assim uma solução – para uma outra análise irremediavelmente velada: “pain might be regarded not as a puzzle but as a mystery” (1991: 23). O que o autor considera aqui como mistério é precisamente o que temos vindo a designar como enigma, tal como se pode observar pelo seguinte excerto:

A mystery, then, is not something that exists principally to be solved. In fact, it transcends or eludes every normal technique of solution. Mysteries, in resisting closure and in retaining an essential openness, refuse to yield up every human quantum of their darkness to research or to bright ideas (*ibidem*: 24).

Esta inversão faz-nos mesmo considerar, de uma forma heideggeriana, se a dor não se deve ficar pela compreensão sem nunca chegar à explicação.

Se até aqui temos observado como a dor é fator de separação, dentro da perspetiva ambivalente que já anunciámos, não podemos deixar de considerar como também pode ser fator de união. Ou seja, é porventura a mais solitária das experiências, mas também pode ser a mais universal. Já tentámos demonstrar como isso mesmo se apresenta na obra de Brandão, aí através da análise de *El-Rei Junot*. Notamos então que o grito, como indício de sofrimento e de dor, era o elemento comum a toda a humanidade, presente desde o primeiro momento e infinitamente duradouro.

Então, de Brandão a Nunes, passando por Lévinas ou Pedro Costa, uma das linhas de força desses autores é dar voz aos que não a têm. Também Scarry aborda essa dimensão presente no discurso da dor:

Because the person in pain is ordinarily so bereft of the resources of speech, it is not surprising that the language of pain should sometimes be brought into being by those who are not themselves in pain but who speak *on behalf of* those who are. [...] [T]his most radically private of experiences begins to enter the realm of public discourse (1985: 6).

Deste excerto destacamos duas vertentes. Em primeiro lugar, retorna já muito discutida noção deleuziana de escrever “por” (cf. p. 145). Por outro lado, ao destacar-se a vertente pública, está-se a aproximar da dimensão política. Na entrevista já citada neste capítulo, concedida a Diogo Vaz Pinto, Rui Nunes considera mesmo que “há um momento que descobrimos que nem donos da nossa dor somos e é isso que inicia um percurso político” (2015: 11: 33).

Queremos então regressar a um parágrafo de *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, já citado em parte. Aí, a dor começava por ser “uma espécie de pátria, a minha é sempre maior do que a tua”. Todavia, de súbito, tudo isso se altera:

às vezes lemos a nossa dor e tudo muda, um verso uma frase ressoam em nós como um segredo que se mostra, conseguimos, alguns conseguem, essa sobrevivência frase a frase, verso a verso, e é isso que nos salva, para outros é a pessoa que se chegue a eles e diga, tanto faz o que diga, mas porque lhes fala tão próximo, porque parou para lhes falar, e eles esperaram com ansiedade a palavra, então deve ser essa, a que permite esperar, aquela onde descansarão (Nunes 2006a: 82).

O que aqui se coloca em causa é a dor não como a pátria maior do que a vizinha, mas como sofrimento comum, algo que implica – uma vez mais – a destruição das fronteiras e a total exposição à alteridade. Esta questão é abordada por Derrida, em *Adieu à Emmanuel Lévinas*, através da ideia de *hospitalidade*. Esta aproxima-se do *Rosto*, opondo-se, por isso, à *tematização*: “This irreducibility to a theme, this exceeding of all thematizing formalization or description, is precisely what the face has in common with hospitality” (1997: 21). É necessário referir que a hospitalidade de que fala Derrida é não condicionada e, por isso, levada tão longe que, no limite, implica a inversão de posição entre aquele que recebe e aquele que é recebido – *o estranho* – ao qual não se pode colocar restrições:

I shouldn't ask the absolute *arrivant* to start by stating his identity, by telling me who he is, under what circumstances I am going to offer him hospitality, whether he is going to be integrated or not, whether I am going to be able to «assimilate» him or not in my family, nation, or state. If he is an absolute *arrivant*, I shouldn't offer him any contract or impose any conditions upon him. I shouldn't, and moreover, by definition, I can't. This is why what looks like a morality of hospitality goes far beyond morality and above all beyond a right and a politics (Derrida 1996: 12).

É óbvio que esta descrição do *arrivant* encontra eco na figura do refugiado, condenado a “permanecer por algum tempo em estado de «nudez social»” (Bauman 2003: 160). Nesse processo, Bauman entende que os que procuram refúgio se transformam em

«zombies»: as suas antigas identidades sobrevivem acima de tudo como fantasmas, assombrando as noites dos campos de modo ainda mais doloroso por serem totalmente invisíveis à luz do dia. [...] Para todos os fins práticos, os refugiados foram consignados àquele estágio intermediário, «nem um nem outro» (*ibidem*: 178).

Pensamos então que à dimensão mais puramente política se deve sobrepor o amor. O amor pode ser um desses lugares de encontro entre o que não tem geografia possível, enigma absoluto: “Em todo o amor há pelo menos dois seres, cada um deles a grande incógnita na equação do outro” (Bauman 2003: 23). Tal constatação implica algo que já foi discutido: a impossibilidade de reduzir o Outro ao Mesmo, facto que leva à frustração e ao sofrimento. Pelo que, “[q]uando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (*ibidem*: 24). Todavia, para Byung-Chul Han, numa sociedade da transparência, “o amor positiviza-se para se tornar uma fórmula da satisfação” e, assim, “está livre da negatividade da ferida, do assalto ou da queda. Cair (no amor) seria agora demasiado negativo” (2012a: 21).

Em todo o caso, se excluirmos para já a possibilidade de simetria absoluta entre dois Outros, para Rui Nunes, é assim “o amor [...]: simples encontro de uma dor com uma dor” (2007a: 33). De resto, podemos observar como o amor partilha com a dor várias características, entre as quais uma certa passividade do indivíduo perante a surpresa do seu surgimento. Se trocarmos “amor” (“love”) por “dor” (“pain”) na seguinte afirmação de Lévinas, por exemplo, esta continuará, cremos, igualmente válida: “Love is not a possibility, it is not due to our initiative, is without reason; it invades and wounds us” (1979: 88-89).¹¹⁰ O mesmo acontece com o que escreve Zygmunt Bauman em *Amor Líquido*: “Chegado o momento, o amor e a morte atacam – mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá. Quando acontecer, vai apanhá-lo desprevenido” (2003: 20).

É certo que pensamos aqui numa ideia de amor na qual não há ruído nem se coaduna com o excesso de possibilidades de uma sociedade positiva. Resiste precisamente à ideia de que “é possível procurar «relacionamentos de bolso», de que se «pode dispor quando necessário» e depois tornar a guardar” (Bauman 2003: 12). Seguindo um raciocínio semelhante, em 1942, Ludwig Binswanger formula uma fenomenologia na qual o amor

¹¹⁰ Também Georges Bataille menciona a coincidência entre paixão e sofrimento em *O Erotismo*: “Nunca devemos esquecer que, apesar da promessa de felicidade que a acompanhou, a paixão começa por introduzir a perturbação e a desordem. Até a paixão feliz introduz uma tão violenta desordem que a felicidade que comporta, antes de ser uma felicidade desfrutável, é tão grande que é comparável ao seu contrário, ao sofrimento” (1957: 18).

is disclosed not through linguistic articulation, but immediately in silence itself. [...] [I]t implies that the expression of love through silence is a part of our immediate, prereflective consciousness, just as the experience of love is an immediate, nonpropositional knowing-how, rather than a product of reflexive, propositional knowledge (Frie 1997: 144).

Ou seja, não há construção motivada no amor. Nesse ponto, surge uma semelhança com o compromisso ético, compromisso esse que não deve ser despoletado “pela expectativa de lucro, conforto, glória ou elevação [...] razão pela qual a demanda ética [...] é e deve ser silenciosa” (Bauman 2003: 120-121).

Binswanger afirmará mesmo que “[t]he real expression of love is not language, but rather, the ‘silent’ look” (*apud* Frie 1997: 143). Essa dimensão não linguística do amor encontra eco óbvio no silêncio e, visualmente, no branco tipográfico. Verificámos já como, em *Álbum de Retratos*, a comunicação verbal era a primeira a ceder quando se dava a aparente – e inevitavelmente frágil – sobreposição de duas alteridades, tão semelhantes “que nada precisavam de dizer, ,” (Nunes 1993: 111). No mesmo sentido, em *Barro* lemos que o desgosto “[e]mudece, não para aproximar, como no amor, mas para afastar” (2012a: 52). Em todo o caso, em Rui Nunes, essa possibilidade é muitíssimo ténue. Quase toda a nossa argumentação no segundo capítulo ia no sentido de compreender uma obra em que o Outro é sempre distante e que tal distância se apresentava no próprio texto. Ainda que o leitor, à sua maneira, “ame” a obra de Rui Nunes, esta fica sempre num plano em que a coincidência entre autor e leitor é muito instável e dissonante. Aliás, foi também essa diferença que nos permitiu colocar esta obra mais próxima da relação erótica.

Em Raul Brandão, a questão está mais presente em *O Pobre de Pedir*. É nesse livro que encontramos o mais direto confronto com o Outro como figura feminina (Sílvia). Como quase sempre ao longo do nosso estudo, esse Outro é também caracterizado em termos de obstáculo: ora Sílvia “está defendida por uma muralha maior do que a da China, que não consigo transpor. Quais são os seus pensamentos?” (1931: 127); ora a relação existe entre dois seres “irreconciliáveis e reconhecendo que entre as suas almas se interpõe um muro impossível de transpor” (*ibidem*: 128). Desse modo, o narrador sucumbe àquilo que com frequência sucumbe o amor: desejo de poder. Portanto, desejo de reprimir a alteridade e o que nessa alteridade existe de negativo. Esse torna-se o propósito último do homem em *O Pobre de Pedir* e, no fundo,

de qualquer relação enquanto prática social: “Reduzir a mulher a um reflexo” (*ibidem*: 124).

Por outro lado, ainda em Raul Brandão, somos confrontados com alguns indícios que fazem admitir a possibilidade de união total. Isso é particularmente visível em “O silêncio e o lume”, texto publicado no segundo volume de *Memórias*. Aí, tal como em Binswanger, a importância da linguagem é reduzida, valorizando-se o gesto: “O importante é a comunicação de alma para alma. A mão que aperta a nossa mão, o olhar húmido que procura o nosso olhar, o sorriso que nos acolhe, desvendam-nos o mundo” (1925: 41). Num outro momento desse mesmo texto, claramente dirigido à sua mulher, retoma Brandão a questão da comunicação silenciosa e de hipótese simbiótica: “basta às vezes que não fales e é a tua alma que me fala! Nesse momento somos um ser: eu sou tu, tu és eu; tu sorris, eu sorrio... Então cai sobre nós o silêncio – e eu descubro o que só nos é dado ver depois da morte, a amplidão das almas” (*ibidem*: 48).

Neste âmbito podemos ainda notar traços da relação *Ich und du* (*Eu e tu*), tal como definida por Martin Bauber: relação intersubjetiva na qual apenas quando “the individual recognises the other in his very otherness, as a human being other than himself, and when on this basis he effects a penetration to the other, [...] he can break the circle of his solitude in a specific, transforming encounter” (Marcel 1967: 42). Portanto, ao contrário do que procura o narrador de *O Pobre de Pedir*, é fundamental neste caso que o Outro não se torne reflexo, mas conserve a sua individualidade e assimetria, respeitando a liberdade e diferença da alteridade. Assim, também Buber destaca o papel do silêncio nesse processo: “Only silence toward the You, the silence of *all* tongues, the taciturn waiting in the unformed, undifferentiated, prelinguistic word leaves the You free and stands together with it in reserve where the spirit does not manifest itself but is” (Buber 1923: 89).

Em todo o caso, não devemos esquecer nunca a própria ambiguidade do silêncio. Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, chama a atenção para o sofrimento que certo mutismo do Outro – a falta de resposta – provoca no sujeito apaixonado. Daí que, do modo muito curioso, defina como seu contraponto a amizade e o faça em termos acústicos: “O interlocutor perfeito, o amigo, não é então o que constrói em torno de vós a maior ressonância possível? Não se poderá definir a amizade como um espaço de sonoridade total?” (1977: 197). Já no amor, vive-se sempre o risco decorrente de um discurso sedutor cuja linguagem “é ao mesmo tempo *muito e muito pouco* excessiva [...] e pobre” (*ibidem*: 128):

empenhado em seduzir, em distrair, julgava, ao falar, ostentar os tesouros do engenho, mas tais tesouros são apreciados com indiferença; emprego as minhas “qualidades” para nada: toda uma excitação de afectos, de doutrinas, de saberes, de delicadeza, todo o brilhantismo do meu eu acaba por se ensurdecer, se amortecer num espaço inerte (*ibidem*: 197-198).

Este silêncio já não é recebido positivamente por ser coincidente, mas sim como uma terrível falta de eco. Aliás, para caracterizar a relação afetiva funcional, mais uma vez, a metáfora sonora é útil a Barthes: “uma máquina exacta; a coincidência, a *afinação*, no sentido musical, são aí fundamentais” (1977: 198). Sem tal *afinação* o apaixonado está condenado a cair em armadilhas sucessivas. Faça algo ou o seu contrário estará sempre errado. Isso mesmo é notado por António Franco Alexandre quando refere que, com frequência, os afetos apaixonados redundam em “gestos inconsequentes, «bullying», e maus versos”, mas também afirma que é “uma experiência extraordinariamente dolorosa amar e não «dizer» [...], expimir, agir” (2002: 26).

Voltando então à obra de Brandão, talvez a experiência contida nas *Memórias* não esteja em absoluta contradição com a problemática presente em *O Pobre de Pedir*, visto que o que neste livro está realmente posto em causa é o casamento enquanto instituição social. É o amor que foge da comunicação metafísica para entrar no domínio do que é constantemente interrogado por Brandão: o hábito e o dever. Como nota Vitor Viçoso, “[a]nulada a dimensão espiritual na conjunção homem/mulher, apenas resta um vector materialista de domínio do corpo do macho sobre a fêmea [...] alimentado pelos rituais do quotidiano” (1984a: 43). Assim, o casamento é, nessa obra, sempre classificado em termos bastante críticos: “o mais artificial de todos os nossos artifícios” (1931: 122); “superfície de vulgaridade” e “ficção” (123); “acordo tácito de mentiras ou [...] inferno” (124); ato “monstruoso” (126), “o casamento é abjecto, é o hálito da prostituição” (127). Por isso, o silêncio pode ser doloroso – “Há um momento atroz entre nós dois em que ambos rangemos de dor: é quando eu suspeito e ela suspeita que o nosso casamento foi uma mentira” (*ibidem*: 129).

Voltamos ao ponto de que partimos neste capítulo: a dor vai alternando sempre entre destruição (do mundo, da linguagem) e criação (artística, afetiva, comunitária). Nesse sentido, muitos críticos têm chamado a atenção para o dolorismo brandoniano. Segundo Vitor Viçoso, “[a] dor é, portanto, o energismo motor do universo e a matriz

da vida espiritual, o elo entre o mundo inferior e o superior, o profano e o sagrado e tem [...] nos pobres os seus artífices mais devotados” (1984b: 19). No contexto da obra de Brandão, essa marca será bem visível n’*Os Pobres*, livro em que “o energismo dolorista é a fonte da criação estética [...] e do onirismo” (*ibidem*: 19). A associação de Brandão ao dolorismo é igualmente referida por Fernando Guimarães, autor que situa tal característica num contexto epocal: “uma das referências temáticas do Simbolismo e Decadentismo” (2001: 145).

Ambos os autores – Viçoso e Guimarães – referem *Os Pobres* como obra onde essa vertente está mais presente e destacam a leitura que Guerra Junqueiro faz na sua carta-prefácio. Nesse texto, o autor de *Finis Patriae*, acerca de Brandão, afirma que

[a] dor é o seu deleite. Busca-a, desejo febril! – por hospitais, por cadeias, por antros, por alcoices. Fareja-a de noite nos bairros leprosos, cloacas de humanidade, vazadouros de almas, onde crimes, virtudes, vícios, angústias, raivas, desesperos, fermentam promiscuamente (1902-3: 38).

Para além do mais, Junqueiro reduz as personagens desse livro a meras representações de um elemento comum, porventura um dos únicos vínculos verdadeiramente comunitários: “Mouca, Luísa, Gebo, Gabiru – pseudónimos. O nome real, o nome verdadeiro de todos eles é um só: a Dor” (*ibidem*: 40).

De facto, Brandão assume uma mundivisão na qual beleza e dor são inseparáveis: “Eu tinha visto que a dor era sempre necessária para se produzir alguma coisa de belo [...]. Da cova nascem coisas materiais, formas, árvores, nuvens – a dor a beleza absoluta” (1906: 76-7). Assim, o autor de *Húmus* posiciona a dor no centro da criação artística e, mais concretamente, da atividade literária: “De que precisam os poetas para fazer uma obra de génio? De dor. O sofrimento cria. [...] Para se criar é preciso sofrer. Hoje e sempre só a dor é que dá vida às coisas inanimadas” (*ibidem*: 77).

Desse modo, parece-nos importante verificar como Brandão, ainda em *Os Pobres*, liga a dor à imagem do arado, instrumento que na segunda parte do nosso estudo foi associado ao trabalho do escritor (cf. p. 164-5): “E os pobres? porque é que os pobres sofrem sem gritos, revolvidos como a terra por este arado – a dor?” (1906: 158). O sofrimento é, nessa medida, uma espécie de abudo, fertiliza a terra, composto indispensável ao *húmus*: “A dor é a primavera da vida. [...] A dor ara o céu cheio de estrelas e os seres humildes” (*ibidem*: 229).

Ora, em *Húmus*, é mais frequente a separação entre dor e mundo, entre sofrimento e quotidiano: “Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar” (1926a: 57). Porém, a tentativa de comunicar redonda sempre no discurso repetido e feito de banalidades, *falatório*. É assim, por exemplo, para Joana, figura que recorre repetidamente “à perlenga com que amortece a dor” (*ibidem*: 132). E, de cada vez que tenta fugir a um discurso repetido e vazio, sobra então a ruína e a desarticulação do mesmo, nessa “figura só dor” (*ibidem*: 128). Portanto, será importante analisar o sofrimento como experiência que vai esbarrar nos limites da linguagem.

2 – Sintomas e crises em Raul Brandão

Em “Do sonho ao grito”, Maria João Reynaud considera que,

[d]e um modo geral, a nossa narrativa finissecular acusa a crise do realismo e do naturalismo científico, procurando novos modos de expressão que, pela senda de um esteticismo decadente, vão ao encontro dos valores do simbolismo. A atitude antinaturalista não deixa, por outro lado, de sofrer o impacto do romance russo (2001: 329).

Se esta afirmação nos parece indesmentível, queremos também mostrar como a obra brandoniana encontra afinidades com o círculo vienense, nascido sensivelmente ao mesmo tempo que se produzia a obra do escritor portuense.

Assim, é inevitável voltar a Hugo von Hofmannsthal. Para além da “Carta de Lord Chandos”, João Barrento aponta a importância de um outro texto do autor austríaco para a compreensão da crise da linguagem. De facto, em “Carta de um retornado”, Hofmannsthal introduz um léxico que nos parece particularmente importante. Aí, o remetente refletia acerca do seu *mal-estar* no regresso ao continente europeu:

Sentia-me doente, de uma doença interior, mas não se tratava do meu corpo, eu conheço demasiado bem o meu corpo. Era a crise de um mal-estar interior, cujos sintomas anteriores eram extremamente insignificantes. E só agora compreendi, de um modo fulminante, que se tratava de tais sintomas, e que eles se relacionavam já com esta vertigem actual. Em situações de crise como esta compreendemos muito melhor as coisas do que nos momentos normais da vida. Aqueles sintomas anteriores eram pequenos sinais absurdos de desconforto, perturbações e insegurança do pensar ou do sentir, mínimas, quase sem duração, mas sem dúvida qualquer coisa de novo em mim (1901: 55).

É vital compreender como toda a reflexão se relaciona de algum modo com a dor: *doença, mal-estar, crise, desconforto, perturbação*. Quer isto dizer que fica aqui bem explícito o ambiente de “crise civilizacional, de valores e de linguagem que atravessa a fase tardia da cultura burguesa, do fim do século XIX à Primeira Guerra Mundial” (Barrento 2012: 66), crise da qual “a linguagem seria o espelho decadente de toda uma civilização doente” (*ibidem*: 68).

Relacionado com tal tónica geral, a “Carta de um retornado” afirma ainda a necessidade de afastamento em relação ao que Hofmannsthal define como “Linguagem dos rostos e das casas” (1901: 58). Estamos em crer que esta linguagem não seria outra que não a linguagem do poder, confirmado pela afirmação de um certo enjoo sentido perante “uma massa de rostos que nada mais movia a não ser o dinheiro que tinham, ou que outros possuíam. As suas casas, os seus monumentos, as suas ruas” (*ibidem*: 57). Pensamos ser possível notar aqui a crítica à valorização de uma fachada (seja a dos rostos ou a das casas) e perceber como já se insinua uma crítica ao predomínio da visibilidade que alguns autores apontam na segunda metade do século XX – Debord ou Baudrillard, por exemplo –, ou mesmo do “contentamento do finito sem preocupação do infinito” (Lévinas 1961: 186).

Estas ideias vão ao encontro da necessidade brandoniana de desvio em relação a determinadas formas de discurso esgotadas e de como isso faz parte do *efeito visor* que assinalávamos no primeiro capítulo: “atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas” (Brandão 1926a: 67). Se *Húmus* anuncia e denuncia uma crise de valores, urge a necessidade de a ver refletida na linguagem e na procura de palavras diferentes: “É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto” (*ibidem*: 197).

O que esse livro denuncia a cada passo é a perpetuação de uma determinada linguagem. É a repetição de um discurso que, no fundo, induz a injustiça. Daí que, e já o sugerimos, quase todas as figuras de *Húmus* comecem por se assemelhar a Gíges. Queremos dizer com isso que, através de um discurso formatado pelo *que se diz*, tornam invisível o seu instinto. O seu anel é o hábito, contido na repetição incessante de um vocabulário comum.

Nesse aspeto, a D. Restituta é um dos casos mais flagrantes. Sempre a recalcar o que tem de mais profundo, remata tal falsidade com a expressão “Pois sim”. “Pois sim” é, desse modo, o anel que oculta o lado mais obscuro da sua existência. Mas o mais terrível é o facto de a linguagem estar tão colada à pele que se torna quase impossível retirar. Mesmo quando se forma um debate interior, “[n]esse único minuto de dúvida” (1926a: 183), a Restituta “sai da luta exausta, como todo o peso da montanha em cima, diminuída, reduzida outra vez a pois sim” (184).

Como já tentámos defender, em *Húmus* existe uma luta constante – e tanto implícita como explícita – entre autenticidade e inautenticidade. Acerca desse facto, Pedro Eiras refere que “[o] conceito de vida desdobra-se em duas «vidas», autêntica e inautêntica; por sua vez, a «inautêntica» confunde-se com «palavras»” (2005:88). De facto, verificamos facilmente que grande parte – talvez mesmo a maior parte – dessa diferença e de uma hipotética e difícil metamorfose das figuras no livro de Brandão é linguística. Se, por um lado, o real convoca o espanto, as palavras são “suplemento do real e veículo de alienação” (*ibidem*).

Em *A Farsa*, o leitor é colocado perante o Anacleto, personagem cuja metamorfose se dá à custa da morte da mulher e da posterior descoberta da falsa paternidade. Quando é confrontado com o choque, já não tem aquilo que na dor o torna mais humano, a sua expressão mais instintiva: já não sabe sequer gritar – “não grita porque não se lembra de gritar” (1903: 42). Só lhe sobra o discurso do seu negócio de caixões:

Veja este caixão, obra asseada... – isto não é fancaria... – ora repare... – é o último preço... [...] 1.^a qualidade, de cedro e mogno; 2.^a qualidade, de pinho e casquinha, e últimos preços, caixotes vendidos por atacado, para os mendigos e pobres do hospital, grande abatimento (*ibidem*: 43).

Nesse sentido, o Anacleto seria exemplo perfeito do que Hofmannsthal resume como “massa de rostos que nada mais movia a não ser o dinheiro que tinham, ou o que outros possuíam” (1901: 57). Ao Anacleto resta-lhe apenas a linguagem do comércio, meramente utilitária, sedutora e falsa.

Outro exemplo marcante é do da Candidinha. N’*A Farsa*, por exemplo, esta personagem atravessa momentos de crise que se vão apresentar recorrentemente em monólogos interiores. Necessitamos, em primeiro lugar, de chegar a uma forma de

entender *crise*. Frank Kermode, em *The Sense of an Ending*, sugere: “the moment when the modern concept of crisis was born – St. John puns on the Greek word, which means both «judgment» and «separation»” (1966: 25). A partir daí, a crise torna-se “a central element in our endeavours toward making sense of our world” (*ibidem*: 94). No mesmo livro, Kermode refere ainda o nexo que existe com o que Karl Jaspers definirá como *situação limite* (*boundary situation/Grenzsituation*).

Jaspers coloca então a *situação limite* sempre ligada à *Existenz*. *Existenz* difere da mera existência empírica e, por isso, prende-se à transcendência. Nas palavras do próprio filósofo alemão, “*Existenz* is the self-being that relates to itself and thereby also to transcendence from which it knows that it has been given to itself and upon which it is grounded” (1938: 21). Assim, o trajeto que leva à “*Existenz real*” tem três passos: o primeiro “takes me from mundane existence to the *substantial solitude of universal knowledge*” (1932: 181); o segundo “takes me from a contemplation of things to the *elucidation of possible Existenz*” (*ibidem*: 182); e o derradeiro “takes me from existence as possible *Existenz* to *real Existenz in boundary situations*” (*ibidem*).

Existe portanto um círculo que se completa. É preciso ter bem claro que a *situação limite* tanto é geral e refere a existência como um todo, como se divide em *situações limite* particulares. Essas últimas, para Jaspers, seriam quatro: a *morte*, o *sofrimento*, a *luta* e a *culpa*. Cremos que as *situações limite* específicas descritas pelo autor de *Existenzphilosophie* aplicam-se perfeitamente ao que sucede na obra brandoniana: *luta* com o fantasma e com a “outra coisa” que se sente para lá da “mesa de jogo”; *sofrimento* e *culpa* em momentos de angústia e de arrependimento perante aquilo que foi a mera existência mundana: “há momentos em que cada um redobra de proporções, há momentos em que a vida se me afigura iluminada por outra claridade. Há momentos em que cada um grita: — Eu não vivi! Eu não vivi!” (Brandão 1926a: 64); confronto com a *morte* dos outros (sentido pelo Anacleto e pela Candidinha, por exemplo) e com a própria finitude.

Pensamos ainda ser produtivo relacionar a “*Existenz real*” com a *Augenblick* (*instante* ou *momento de visão*), instância que já abordámos no capítulo I, aí quando procurávamos distinguir entre a *D. Leocádia 29-3.º-D* e a *D. Leocádia Infinito* (cf. p. 93). Afirmávamos então que *D. Leocádia 29-3.º-D* referia-se, em termos heideggerianos, ao *Dasein* preso ao quotidiano e ao *fatalório* (*Gerede*), enquanto *D. Leocádia Infinito* era menos *chronos* e mais *kairos*. Também para Karl Jaspers a tensão

entre finito e infinito é fundamental. Enquanto “*Existenz* real”, “I am no longer an individual *finitely* concerned with particular situations; I grasp the boundary situations of existence as *infinitely* concerned *Existenz*” (1932: 181; itálicos nossos).

Nos casos referidos por Jaspers, o limite e a transcendência acabam também por trazer um momento de maior lucidez. São pontos de iluminação, súbitos relâmpagos na consciência: *juízo* em que se é réu e juiz e, logo, *separação*, fragmentação, quebra do anel de Giges, *crise*.¹¹¹ De resto, quando pensamos em *crise* da linguagem podemos também pensar em termos de *juízo* e *separação*. Hofmannsthal, por exemplo, faz um *juízo* (da fala quotidiana e mercantilista) e abre uma *separação* (remete-se ao silêncio).

Podemos então colocar ainda a *crise* em relação com a *revelação*. Aliás, como notava Kermode, no *Livro do Apocalipse* o *juízo* traduz-se – no grego – por *krisis*. Recordamos que na primeira edição de *Húmus*, tal *krisis* era marcada pelo choque e por descargas violentas: “e o trovão ecoa, o relâmpago ilumina podridões fundas da cidade” (1917: 272). Esse estremecimento, quando se dá na consciência, tem o mesmo efeito: *instante* um quanto imprevisível, rápido *momento de visão*. No entanto, na primeira edição de *Húmus*, a crise resolve e o mal-estar cura-se pelo regresso aos velhos costumes. Costumes esses que, previsivelmente, atingirão nova crise, novo apaziguamento e assim sucessivamente.

A hipótese de escapar a este ciclo está na procura de uma nova língua. Essa busca é bastante evidente em *Húmus*, mas já era assumida por Gábiru em *Os Pobres*: “Ando a inventar uma língua nova, que seja como a das fontes e das árvores, quando desponta Março, para te exprimir o que sinto. Todas as palavras me parecem mirradas e servidas” (1903: 97). Essa seria uma língua mais próxima das coisas, utópica talvez: “palavras que nunca aprendi, nem soube dizer, mas que brotam da alma como nascentes” (*ibidem*: 179).

¹¹¹ Tais considerações podem ainda ser vistas à luz da categoria clássica de *anagnórisis*. Assim entende Jorge Peixoto Coutinho ser o surgimento do espanto brandoniano: “momento privilegiado da *anagnórisis*, do reconhecimento sem disfarces da própria verdade trágica” (2000: 102) e que aparece “naqueles momentos de silêncio e obscuridade em que a ânsia de auto-ilusão desfalece e dá lugar aos «grandes desmoronamentos» dos muros que a sustêm” (*ibidem*). António Cândido Franco refere igualmente como, n’*O Avejão*, o momento da morte “forma a verdadeira *anagnórisis* do texto, com a moribunda gritando para dentro de si que todo o Bem que fez durante a existência foi vazio de sentido” (2000: 515).

Tal projeto passa, em grande medida, pela escuta. Por isso, o Gábiru, como tantas figuras que percorrem a obra de Brandão, “sofre” também de *hiperacúsia*. Essa condição, em primeira análise, remete para a escuta das suas vozes interiores. Lembramos que, em *Húmus*, o Gábiru surgia como efeito de “espelhos paralelos”, assim entendia David Mourão-Ferreira (cf. p. 73). Em *Os Pobres*, o Gábiru repercute também um mecanismo semelhante de onde surgem vozes *paralelas*:

A esta hora da noite em que o universo parece desabitado e em que até o rumor da pena no papel me faz medo, fecho-me sobre mim mesmo e escuto-me: alguma coisa, que não eu próprio, se põe então a murmurar baixinho. [...] Desabituei-me de falar, mas sonho. Há vozes esplêndidas dentro de mim (1903: 75).

Para além da capacidade de ouvir essas vozes – só possível pelo silêncio da noite –, esta escuta exacerbada permite ainda a captação de uma outra linguagem, apesar de a chave para a sua compreensão permanecer um mistério. Essa linguagem é a da natureza: “Ouço as palavras da natureza numa linguagem de que não compreendo o sentido. Os sons são sílabas perdidas, umas de oiro, outras verdes” (*ibidem*: 76). Algumas décadas mais tarde, John Cage compreendia que essa revelação podia ser apenas uma questão de escuta atenta aos sons não intencionais (ou o que o compositor entende por silêncio): “This psychological turning leads to the world of nature, where, gradually or suddenly, one sees that humanity and nature, not separate, are in this world together” (1961: 8). Quer isto dizer que Cage chega a descobrir no silêncio aquilo que Raul Brandão sempre procurou: comunhão entre homem e natureza e, por isso, uma linguagem verdadeiramente comum, partilhável entre todos e entre tudo. É nesse âmbito que Maria João Reynaud refere como essencial para a compreensão da obra de Brandão “o sonho utópico de um diálogo universal, à escala do cosmos e envolvendo todos os seres da criação” (2000: 308-9).

Assim, a noção de intenção torna-se fundamental. A intenção é reflexão do início ao fim e, por isso, aproxima-se vertiginosamente do humano. Já a natureza está mais próxima do testemunho puro. Theodor Adorno, na *Teoria Estética*, afirma que a “arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano” (1970: 95) e que, portanto, “procura imitar uma expressão [...] que não incluiria intenção humana” (*ibidem*). Nesse sentido, “quanto mais perfeita uma obra de arte, tanto mais as intenções dela se ausentam” (*ibidem*). É muito interessante notar como, de seguida, também o

filósofo alemão cria um nexo entre o silêncio e o elemento não-intencional, ao mesmo tempo que aborda a linguagem da natureza:

Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio, exposta ao insucesso pela contradição insuperável entre esta ideia, que impõe o esforço desesperado, e aquela, a que se aplica o esforço, de um não-intencional puro e simples (*ibidem*).

No contexto português e no mesmo período histórico de Brandão, Leonardo Coimbra propõe um cenário no qual a culpa por esta falha está menos na incapacidade de as coisas comunicarem e mais na incapacidade de o homem as escutar: “Imaginai que todas as cousas falam e a nossa incompreensão resulta apenas da falta de ouvido próprio para as suas falas. O terrível mistério do mundo estaria apenas na falta dos nossos sentidos” (1916: 75). Então, se por acaso essa incapacidade fosse superada, “[q]ual não seria o vosso espanto, ouvindo apenas uma nova música mais vasta, mais dissonante e menos intencional?!” (*ibidem*). Novamente surge a não-intencionalidade mais próxima da linguagem da natureza, linguagem essa que, ao contrário do que poderia ser expectável, Coimbra imagina como dissonante e não como a plena harmonia das esferas.

Brandão conclui em vários momentos da obra que os pobres são aqueles que estão mais perto de estabelecer um fio comunicativo com as coisas. Assim, enquanto os pobres, “gastos e mudos mergulham na vida raízes profundas [...] [e] edificam” (1903: 161), “os outros dizem palavras, constroem em nuvens” (*ibidem*). É de crer que esses “outros” sejam os “homens de cultura”, como o narrador de *O Pobre de Pedir* e, não é difícil supor, o próprio escritor: “Sou um monstro que existe para traduzir a vida em palavras e mais nada, até chegar ao automatismo de suprimir a realidade a todos os sentimentos que não impressionam a máquina em que me transformo e que bem queria agora inutilizar” (1931: 116). Portanto, cremos que a obra de Raul Brandão vive permanentemente neste paradoxo: a comunicação tácita é a mais importante, ao mesmo tempo que, com a escrita, esse princípio é derrubado no preciso momento em que a primeira letra é colocada sobre o papel.

Ou seja, regressa o conflito entre cultura e natureza já referido no primeiro capítulo. Isso é especialmente forte nas reflexões do escritor quando visita a ilha do Corvo, aí onde “acabam as palavras, [...] [onde] acaba o mundo que conheço; [...] neste tremendo isolamento onde a vida artificial está reduzida ao mínimo só as coisas eternas

perduram” (1926b: 45). Assim, é dentro desse contexto que Brandão se deixa impressionar com a unidade primordial entre os habitantes do Corvo e a natureza que os rodeia: “Observo que é grande a convivência entre estes homens e os animais. Comunicação tão fácil com os bichos só devia ser assim no princípio do mundo” (*ibidem*: 42). O que o autor de *Húmus* faz é colocar os pobres – e no caso concreto os corvinos – mais próximos de uma linguagem pré-babilônica. Acreditamos que esta questão vai ao encontro do que Vitor Viçoso escreve no seu estudo de fundo acerca da obra de Brandão: “A regeneração da linguagem teria de passar por um mergulho nas linguagens espontâneas da natureza, por uma espécie de regresso às origens, aos momentos fundadores (terra-mãe e infância)” (1999: 215).

Deste modo, acabamos sempre por voltar a um ponto essencial: a tentativa de o escritor português denunciar e afastar-se de um discurso repetido, *fatalório*, e tentar encontrar um ponto mais próximo do que, no limite, seria a linguagem adâmica. Walter Benjamin, em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, debruça-se sobre a mesma questão e vai ao ponto de entender que,

no pecado original, o homem abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do mediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto meio da palavra vã, no precipício do palavreado. Porque [...] a questão do bem e o mal, no mundo, posterior à criação, foi o palavreado (1916: 193).

Quer isto dizer que, no entender de Benjamin, no abandono do nome e, logo, da instância mais próxima da palavra de Deus, estão os alicerces da Torre de Babel: “Ao destacar-se da língua pura do nome, o homem faz da língua um meio [...], e com isso, pelo menos em parte, um *mero* signo; e isso conduz, posteriormente, à maioria das linguagens” (*ibidem*: 192).

No mesmo texto, o autor de *Origem do Drama Trágico Alemão* distingue entre a linguagem das coisas e a linguagem humana e, portanto, não nega a primeira: “Não se objecte que não conhecemos outra linguagem além da do homem. Não é verdade. O que não conhecemos é outra linguagem *designadora* além da do homem” (*ibidem*: 180). Para além desta primeira diferença – que torna explícita a importância do nome –, a mais definidora talvez seja a materialidade da primeira e a imaterialidade da segunda. Quer isto dizer que a dimensão acústica é aqui fundamental: “as linguagens das coisas são imperfeitas e mudas. O princípio formal, puramente linguístico – o som –, é

recusado às coisas. Elas só podem comunicar-se, entre si, através de uma comunidade, mais ou menos material” (*ibidem*: 185).

Nesse sentido, Deus dá ao homem a capacidade de *traduzir*: “a tradução da linguagem das coisas na do homem [...] [é], pois, a tradução de uma língua imperfeita numa mais perfeita” (*ibidem*: 189). Nesta ordem das linguagens proposta por Benjamin, mais perfeita ainda do que a humana é a palavra de Deus, palavra essa que não está desligada das coisas. Pelo contrário, ela está nas coisas, mas apenas “irradia, silenciosa [...] na magia muda da natureza” (*ibidem*) e só o homem tem a capacidade de reconhecer o nome das coisas que, por sua vez, foram criadas por Deus. Conclui-se então como, mesmo que de uma forma subtil, todas estas linguagens acabam por estar ligadas.

No entanto, na obra de Brandão, a linguagem das coisas – em particular da natureza – parece estar acima da dos homens. Colocamos a possibilidade de isso acontecer precisamente por ser aí que a palavra de Deus se encontra sem mediação, mesmo que isso a torne incompreensível para o homem e que, para o autor de *O Avejão*, crie tensões que abordaremos mais adiante. Em todo o caso, no ponto em que Benjamin valoriza o papel do nome dentro deste “movimento da língua” (Benjamin 1916: 196), Raul Brandão assume um fascínio pelo que a linguagem da natureza tem de velado e que a torna, assim, enigmática. Mesmo que o Gabiru, em *Os Pobres*, ouça como tudo comunica - “E ouço! O que ouço!... Ao luar, lá em cima, ouço as montanhas em diálogo e falarem árvores e pedras!...” (Brandão 1906: 99) –, o código permanece obscuro. Também em *O Pobre de Pedir* volta a atração por essa fala silenciosa cujo sentido escapa à compreensão humana:

A noite com a sua exaltação magnética e a escuridão viva, o silêncio vivo. Falam as árvores umas com a outras e a água fala baixinho. Entre fios azulados de luar, entre charcos de luar e escuridões inexploradas, ouço tudo: o regato passando entre choupos, o estremecer dos ramos, a folha que cai e a mouxela que sai do buraco. Ouço os veios na erva e tudo que não tem nome neste silêncio sagrado. [...] Ouço a voz tão baixinha dos bichos que não têm voz e a respiração da noite no silêncio que sinto contra o meu peito (Brandão 1931: 213).

Num breve ensaio intitulado “Silence and the poet”, George Steiner considera que, na tradição literária, a linguagem encontra três limites: a luz, a música e o silêncio. E, quando isso acontece, surge justamente a palavra de Deus: “It is just because we can go no further, because speech so marvellously fails us, that we experience the certitude

of a divine meaning surpassing and enfolding ours. What lies beyond man's word is eloquent of God" (1966: 58-9). Esta possibilidade é o que, para Steiner, está na base do misticismo e não são de menosprezar os vestígios dessa tradição na obra do autor de *A Farsa*. Álvaro Manuel Machado refere mesmo que, na obra brandoniana, "um ideal místico, sem tempo nem lugar" (1984: 75), sobrepõe-se à tendência positivista e republicana. De resto, cremos que esse misticismo entronca com o facto de a manifestação do divino se afastar da linguagem quotidiana: "divine revelation stretches the human idiom more and more out of the bounds of daily, indiscriminate usage" (Steiner 1966: 59).

Se há figura na obra de Brandão que se distancia desta linguagem é o Pobre de Pedir, cujo traço mais definidor é a sua mudez. Nunca fala e a sua figura – "é um fantasma" (1931: 107); "sombra" (108); "vulto" (113) – torna-se spectral precisamente pelo seu silêncio. Mesmo que essa ausência traga medo aos que o encontram – "[o] seu silêncio mete medo" (108) –, exerce também fascínio e "[c]ada vez se junta mais gente à volta do Pobre de Pedir. Esperam dele uma palavra que não pronuncia" (111). Assim, poder-se-ia dizer do Pobre de Pedir o que Benjamin diz da natureza: que dele irradia, silenciosa, a palavra de Deus. Todos aqueles que se juntam em redor desse vulto e lhe pedem que fale sentem precisamente essa força. Força que qualquer discurso destruiria.

Em todo o caso, o Pobre de Pedir não é capaz de comunicar num código comum porque, em certa medida, não o possui. Esta distância lembra a figura de Abraão, personagem bíblica que Kierkegaard afirma não ter língua comum com os demais. Quando Deus exige o sacrifício do seu filho Isaac, Abraão prossegue com a ação sem nunca falar com o próprio Isaac ou com a mulher, Sara. Esta postura silenciosa leva o filósofo dinamarquês a concluir então que Abraão "[n]ão pode falar. Não é sua nenhuma linguagem humana. Mesmo se soubesse todas as que existem na terra [...] não poderia falar. A sua linguagem é divina, *fala as línguas*" (Kierkegaard 1843: 140).

Nesta proposta de Kierkegaard está de novo latente um conflito entre a cultura e a natureza, questão que nos leva à dificuldade de estabelecer terreno comum entre a defesa de uma comunicação mais próxima do "sopro inicial" e a necessidade sempre presente de escrever e, amiúde, escrever "por". Quase sempre este segundo impulso nasce exatamente da dificuldade comunicativa: "eu não sei dizer! eu não sei dizer!" (Brandão 1926a: 132), repete a Joana em *Húmus*; o Gebo, tanto *n'Os Pobres* como *n'O Gebo e a Sombra*, responde inúmeras vezes apenas com um ambíguo "Anh"; e, em

sentido mais geral, para os pobres “[t]oda a sua vida é simples emoção – e a emoção não se narra: pega-se” (Brandão 1903: 92).

Aliás, perante este último exemplo, estamos bem perto da diferença que Lévinas propõe entre o *dizer* e o *dito*. Que Brandão não narra conforme o código que no início do século XX estava estabelecido será um dos pontos em que a grande maioria da crítica concorda. Tal como em Rui Nunes, repete-se a valorização do *gesto* e da *emoção* (*testemunho*) sobre o que é *dito* e *narrado* (*tematização*). Para Luís Mourão, as palavras obscuras que Brandão pretendia arrancar ao discurso corrente eram “as do sangue, do pulsar, do *pulsional*” (1996: 82), processo que chega ao limite no grito que “desarticula o discurso até ao desvario da língua, à explosão do sentido, ao limiar do informulável” (*ibidem*: 90).

No entanto, em nossa opinião, apesar de Brandão desejar uma nova linguagem, não chega contudo a realizar este movimento na totalidade. Sugere-o e dá passos nesse sentido, mas fica sempre um pouco aquém, isto se entendermos, como o faz Adorno, que “a plena elaboração subjectiva da arte enquanto linguagem não conceptual é, no estágio da racionalidade, a única figura em que reflecte algo parecido com a linguagem da criação” (1970: 95). Pensamos ser fundamental verificar se não é essa uma das tarefas que Rui Nunes procura levar mais longe.

3 – Rui Nunes e a escrita da doença

Perante uma experiência da linguagem que se afigura desviante quando comparada com o uso quotidiano, tanto para Raul Brandão como para Rui Nunes, é fundamental um elemento comum: a pobreza. Em Rui Nunes isso fica claro quando escreve: “A pobreza vista e sentida, vivida algumas vezes, impede-me qualquer retórica, faz-me suspeitar das palavras, torna clara a fraude da veemência que elas alimentam” (2012a: 51). Esta questão submete dois planos que já abordámos: a preferência pelo pormenor e pelo que se encontra rente ao chão, assim como a vontade de chegar ao osso da escrita. Pensamos que essa ideia de chegar ao osso é também uma forma de chegar mais perto do momento da criação.

Nesse aspeto é necessário referir a fulcralidade da luz, fenómeno que o autor de *Armadilha* divide conforme a intensidade. Primeiro, a da madrugada: a “coincidência do nome e da coisa realiza-se nesse momento” (Nunes 2012c: 18); luz mais próxima da luz genesíaca que “não foi o grande clarão, foi com certeza esse momento único em que é possível nomear” (*ibidem*). Depois, a luz passa a iluminar as coisas e estas começam criar a sombra e a malignidade. Estamos em crer que essa sombra está para as coisas do mesmo modo que a linguagem que as diz – “A palavra é a sombra das coisas” (Nunes 2001a: 108). Por isso, um dos objetivos da sua escrita é que “a palavra diga a própria coisa” (Nunes 2012b: 17).

Nesse sentido, a alegria e o fascínio que nascem com as palavras são uma experiência que o autor parece remeter diretamente para a infância

[p]orque as palavras ainda não tinham encontrado a denúncia. Nem a traição. Avô, como se chama esta árvore? E esta pedra? E este bicho? E a palavra única surgia, da indiferença de todas as árvores, de todas as pedras, de todos os bichos. Um pássaro, de todos os pássaros (2012a: 40).

Convém nunca esquecer que, etimologicamente, o *infante* é aquele “que não fala” (Machado 1952c: 291). Em grande medida, a aquisição da linguagem é uma progressiva perda da inocência, processo que se pode revelar de uma extrema violência e mais desorganizador do que organizador: “O mundo está à superfície, os nomes multiplicam-se, multiplicam o caos” (Nunes 2013a: 19).

Giorgio Agamben, em *Infanzia e Storia*, afirma que o que constitui a saída da infância é a experiência do discurso, ou seja, a passagem do plano semiótico para o semântico:

The historico-transcendental dimension which this term designates occupies this very site of the ‘moat’ between semiotic and semantic, between pure language and discourse, and could be said to explain it. It is the fact of man’s infancy (in other words, in order to speak, he needs to be constituted as a subject within language by removing himself from infancy) which breaks the closed world of the sign and transforms pure language into human discourse, the semiotic into the semantic (1989: 55).

Creemos que, em Nunes, o que se revela de modo constante é um certo incômodo em relação a esse conteúdo discursivo e semântico. É apenas neste plano que as palavras passam a encontrar “a denúncia” e a “traição” (Nunes 2012a: 40) e dão origem a “todas as variações de sentido, todos os mal-entendidos [...], todas as discussões, guerras, pulhices” (Nunes 2013a: 42-3).

Assim, é também na linguagem que nasce a relação alérgica com a autoridade: “a obediência aos nomes, não só a alguns, mas a todos, usa-os: dizem-nos, estou agora a escrever no plural majestático, tornei-me um habitante, isto é, alguém que tem um sítio, pertence: berram-me, e eu levanto-me e fico a pertencer, heróis do mar” (Nunes 2013a: 42). O problema que se coloca é o da existência de uma ideia de comunidade que está enviesada *ab initio* porque é forçada e não permite a individualidade, obrigando à sujeição aos símbolos (como hino, bandeira, território, língua).

Um modo alternativo de ser em comunidade aproxima-se da ideia proposta por Agamben de “singularidade qualquer”: “um ser cuja comunidade não é mediada por nenhuma condição de pertença (o ser vermelho, italiano, comunista) nem pela simples ausência de condições (comunidade negativa [...]), mas pela própria pertença” (1990: 66). Surge então uma “singularidade qualquer” que “quer apropriar-se [...] do seu próprio ser-na-linguagem” (*ibidem*: 68) e, em resultado, resiste ao poder: que “singularidades constituam comunidade sem reivindicar uma identidade, que alguns

homens co-pertencam sem uma representável condição de pertença [...] – eis o que o Estado não pode de modo nenhum tolerar” (*ibidem*: 67).

É esta alternativa que abre a possibilidade de surgimento daquilo que o autor italiano designa um pouco messianicamente como “comunidade que vem”, na qual se releva o papel da ética e da *experimentum linguae*. Esta última expressão significa uma experiência limite da linguagem que não se situa fora dela própria. Nesse sentido, é uma experiência que Agamben remete para a *in-fância*, categoria que já não é simples ponto cronológico, mas forma de experienciar a linguagem:

what is experienced in the *experimentum linguae* is not merely an impossibility of saying; rather, it is an impossibility of speaking *from the basis of a language*; it is an experience, via that infancy which dwells in the margin between language and discourse, of the very faculty or power of speech (1989: 7).

A “comunidade que vem” vive nessa espécie de *in-fância* permanente e a *experimentum linguae* implica uma mudança no paradigma: “we cannot represent this, by the dominant model in our culture, as *a language*, as a state or a patrimony of names and rules which people transmit from generation to generation” (1989: 9). Por tudo o que já fomos explorando ao longo deste trabalho, é de elementar justiça que se reconheça em Rui Nunes um autor que faz o seu percurso contra tal “património de nomes e de regras” e que a leitura da sua obra seja ela mesma *experimentum linguae*.

A experiência da linguagem que aqui se refere articula-se perfeitamente com a defesa constante que Rui Nunes faz de uma certa obscuridade da escrita, isto por oposição à literalidade e transparência da língua. Em *A Crisálida*, podemos mesmo ler que a *transparência* é a “palavra do embuste” (2016: 9). Assim no aproximamos de Adorno quando o ensaísta defende que a linguagem da criação só tem correspondência na linguagem não conceptual. Essa é a linguagem que, por exemplo, música e pintura adquiriram pela “emancipação da dissonância” e pelo abandono do figurativo. Essas características, quando colocadas no contexto que nos interessa em primeiro lugar, conduzem a uma escrita que Nunes assume estar “no limite da legibilidade” (Nunes 2012b: 17).

É preciso verificar, no entanto, que a obra de Rui Nunes não está próxima de uma tradição simbolista que privilegiava a musicalidade do texto. Portanto, não podemos concordar em absoluto com George Steiner quando este simplifica: “Where

poetry seeks to dissociate itself from the exactions of clear meaning and from the common usages of syntax, it will tend towards an ideal of musical form” (1961: 47). Se, no caso de Nunes, nos parece claro o afastamento em relação ao sentido e ao uso estabelecido da sintaxe, quando muito, como tentámos demonstrar, o elemento acústico tenderia para um paralelismo com uma música mais dissonante. A musicalidade dos simbolistas – e o que Steiner vê como “ideal” – é ainda uma forma de poder porque, como afirma um dos anões em *A Boca na Cinza*, “a harmonia apaga-nos, apaga, afaga, isto é, lima-nos até sermos uma nota consonante” (2003b: 129).

Ou seja, tanto no domínio da música como da relação interpessoal, a harmonização e a busca de um ideal de beleza é sempre uma tentativa mais ou menos velada de integrar o Outro no Mesmo. Radicalização de uma vontade que, já defendia Bauman, teria chegado ao seu ponto alto no Holocausto e no aparecimento do “Estado jardineiro”. Rui Nunes parece concordar neste ponto ao referir que “foi isso que fez Hitler, limpou o mundo” (2003a: 6). Desse modo, o escritor português insiste: “Quando ouço fazer a apologia da saúde, fico muito perturbado. Porque é a apologia da «limpeza», e isso é terrífico. A apologia do poema bonito, a apologia da frase harmoniosa” (*ibidem*).

A harmonização do discurso fá-lo entrar em circulação e assemelha-se ao dinheiro, passado de mão em mão. Como Steiner considera ser traço que remete para o romantismo, “word and genre seemed tarnished, flattened to the touch, like coin too long in circulation” (Steiner 1966: 68). A cedência ao plano discursivo denota sempre uma certa submissão ao poder e à ideia de língua como uma das pátrias. Daí a importância da resistência e da resistência não só pela dissonância, mas também pelo silêncio. Desse modo, notemos um curto excerto que se afigura como pedra de toque: “o silêncio é o nome / único / das coisas” (Nunes 2011: 49). Ora, é o silêncio que em última análise se revela realmente o único terreno comum – é a infância das coisas.

Portanto, é natural que nos livros de Rui Nunes abunde uma linguagem *em* crise e uma linguagem *da* crise e da doença. Voltando a Frank Kermode, este autor defende que a crise potencia uma forma diferente de encarar o fim:

the End itself, in modern literary plotting loses its downbeat, tonic-and-dominant finality, and we think of it, as the theologians think of Apocalypse, as immanent rather than imminent. Thus [...] we think in terms of crisis rather than temporal ends (1966: 30).

É importante verificar como uma das metáforas utilizadas pelo autor vem da música – abandono da tónica e dominante. O que ajuda a confirmar a nossa intuição em relação à generalidade da obra de Rui Nunes. E ainda que o mesmo sucedia nas edições de *Húmus* de 1921 e 1926, por oposição ao regresso à tónica na edição de 1917.

Notemos ainda uma clara afinidade geográfica no âmbito da chamada “crise da linguagem”, tanto na literatura (Hugo von Hofmannsthal), como na filosofia (Ludwig Wittgenstein) ou na música (Segunda Escola de Viena). Num dado de cariz mais biográfico, mas que nos parece pertinente, é o mesmo espaço geográfico que Nunes escolhe para viver a maior parte do tempo. Opção que, segundo o autor, se prende precisamente com o silêncio: “Hoje tenho esta necessidade absoluta de silêncio, e por isso não gosto de estar em Portugal. [...] Chego a Viena e sinto-me em casa, tenho uma espécie de felicidade do reencontro. Não é com a casa, é com o silêncio” (2013f).

Para Nunes, está inerente ao conceito de pátria a agressão, “[p]ois uma pátria forma-se sempre contra outra pátria. Existe nessa guerra” (2013e: 37). Daí a necessidade de encontro com uma “pátria afectiva, feita mais de pessoas do que de territórios e até do que a língua” (2006b: 5). Nessa lógica, podemos afirmar que uma das pátrias de Rui Nunes é o silêncio, essa em que a ausência de palavras é a ausência de agressão ao vizinho. O que resta nesse espaço de silêncio é apenas o elemento não intencional: “É o silêncio dos ruídos naturais. Tudo é natural, é evidente, mas eu gosto do ruído do vento, da chuva, da neve a bater. Gosto das gralhas, gosto de ouvir esses ruídos. É um lugar-comum, mas são esses ruídos o grande silêncio” (2013f).

Este encontro com a não intencionalidade da natureza contribui decisivamente para uma ideia eventualmente utópica de uma arte que “gostaria de com meios humanos realizar o falar não-humano” (Adorno 1970: 95) e que nos coloca num caminho no qual

[a] pura expressão das obras de arte liberta das interferências coisais e também do chamado material natural [...] converge com a natureza, da mesma maneira que, nas mais autênticas criações de Anton Webern, o som puro, a que se reduzem em virtude da sensibilidade subjectiva, se transforma em tom natural; no de uma natureza eloquente, é certo, linguagem sua, e não em cópia de um elemento desta (*ibidem*).

Quer isto dizer que só a linguagem não conceptual liberta o material para uma criação mais pura e não para a mera imitação. De resto, é essa busca que surge, por exemplo, na escultura de Rui Chafes: “As minhas esculturas revelam não a presença dos objectos,

que creio serem inexistentes, mas o espaço no momento exacto da sua ausência, da sua fuga” (Chafes 2006: 102). Da mesma forma, nas obras de Rui Nunes, está sempre latente um desejo que – como qualquer desejo – não se cumpre nunca na totalidade: o de criar, “[c]ontra a voz unissona: [...] um livro de silêncio” (2012a: 37). As únicas hipóteses de escrever esse livro parecem ser *dizer* e, com isso, apresentar o silêncio; ou, em alternativa, recorrer ao elemento tipográfico.

Também Steiner aborda a importância do espaço vazio através de Hölderlin e compara-o ao silêncio nas composições de um autor que recorrentemente vai surgindo – Webern:

As empty space is so expressly a part of modern painting and sculpture, as the silent intervals are so integral to a composition by Webern, so the void places in Hölderlin’s poems, particularly in the late fragments, seem indispensable to the completion of the poetic act (1966: 67).

Já foram amplamente abordadas as afinidades do silêncio com o branco tipográfico, marcas que potenciam a fragmentação textual. Devemos ainda assim notar com a fragmentação, na obra de Nunes, não é exclusiva de livros mais recentes. Mesmo num dos seus primeiros livros, *Os Deuses da Antevéspera*, lia-se: “abro a escrita à infiltração do branco” (1977: 43).

O que em nosso entender existe é uma agudização da crise na obra, mais notória desde *O Choro é um Lugar Incerto* e que atinge o seu pico nos livros publicados a partir de *A Mão do Oleiro*. O que estes últimos terão em comum e os separam dos anteriores é uma maior aproximação ao registo biográfico e, logo, ao trabalho de memória. Pensemos na memória como o que resta de uma plenitude perdida e que, por isso, é por natureza degenerativa, vive-se sempre como uma espécie de doença. Revisitação que atraíçoa – “estrangeiros somos, quando revisitamos a memória com a memória” (2013a: 8) –, *juízo* – *krisis* – em que o Mesmo se transforma em réu e juiz.

Também neste sentido se pode entender a progressiva transferência da crise e da doença de várias personagens para a própria matéria textual. Para o compreender começemos por abordar algumas dessas personagens, em exemplos retirados de três livros: *A Boca na Cinza*, *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?* e *Rostos*. No primeiro caso, a vivência do corpo domina toda a vida dos anões, em

especial de Sara, através do medo com que vive a espera do nome pelo qual a chamam: “anã”, terrível palavra –

tenho muito medo, tenho medo de a ouvir, de voltar a ouvi-la, cada vez que a ouço, tenho medo, estou sempre a olhar a boca das pessoas, à espera de a ver surgir, de pressentir o desejo de a dizerem, de como calam esse desejo e ficam de lábios contraídos (2003b: 74).

Esse nome que paira sobre Sara toma uma presença quase espectral e leva-a a encontrar uma semelhança entre o seu corpo e o aspeto gráfico e acústico da palavra: “três letras atarracadas, numa palavra atarracada, [...] essa palavra reproduz-me, na sua quase simetria, [...] dita, é o meu corpo sob a forma de som, escrita, é um nó na folha, quase informe, pouco nítida, fechada em si numa teimosia” (*ibidem*: 90). Logo, ouvir a palavra é sentir o seu próprio peso corporal. Como tantas outras para Nunes, “anã” é uma das palavras que carregam uma história de maldade e de rejeição, “porque há palavras com uma luz malevolente” (*ibidem*: 91). Aliás, quase como o *non* – esse sim perfeitamente simétrico –, “por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. [...] [P]or mais que o enfeiteis, sempre é feio; por mais que o doureis, sempre é de ferro” (Vieira 1670: 120).

A violência das palavras e o temor que daí decorre conduz à frequente mudez de Sara que “quer gritar, / mas o grito volta-se-lhe para dentro e começa a trabalhar a dor / esquiva. O rancor” (2003b: 23). A impossibilidade de dizer cresce até que “qualquer palavra é um nó que não se lhe desata da garganta” (*ibidem*: 39) e a acumulação desses nós na garganta, para o irmão de Sara – Abel – transforma-se numa doença, o bócio:

As pessoas perguntam-me: que tens?, e eu, calada, a sentir uma bola na garganta, feita das palavras todas de que não me lembro, tens bócio: diz-me o meu irmão: tens bócio como a nossa mãe, de repente lembro-me de que nunca mais me lembrei de minha mãe, e quero responder-lhe: não é bócio, são frases esquecidas, são letras que não se juntam, às vezes, os olhos dos outros param na minha boca, inquirem o meu silêncio e esperam que eu fale, e o silêncio aumenta, até todo o meu corpo ser a falta de uma palavra (*ibidem*: 25).

O caso de Sara está longe de ser único. Uma leitura atenta da obra de Rui Nunes mostra uma profusão de doenças ou deformações que dificultam e desarticulam a fala. Em *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, o sujeito que se apresenta nas páginas pares do livro – a que corresponde um registo que se aproxima do

diarístico – sofre de uma doença cuja dor “torna a garganta o único lugar consistente, a obriga a crescer, alterando-lhe a orografia” (1995: 70). Em resultado da propagação desses “nódulos microscópicos e brancos, tumorais” (68),

a voz deforma-se nesta deformação, o som de cada letra estende-se por toda a palavra e cobre o som das outras letras, as palavras estratificam-se, assim se produz a rouquidão, eu limito-me a ouvir a emergência da progressiva incoerência dos sons, e ouvindo-a ouço a minha própria doença (70).

Verificamos assim como a dor e a doença são elementos fraturantes na relação com o Outro e também com o próprio:

– demoras tanto a responder.
– é preciso ganhar impulso para cada palavra, cada frase. Dominar os espasmos da garganta.
– estás mais rouco. Não te consigo perceber.
nem eu, ouço-me e não percebo o que digo, só o que penso, a minha voz é cada vez mais um som voraz e inarticulado, a minha voz prolifera desmesurada (*ibidem*: 84).

Neste exemplo, a doença faz com que o sujeito não se reconheça e tal acontece até no momento em que a voz se distancia da memória acústica e da intenção comunicativa. Também por isso o corpo se torna estranho e, de certo modo, ganha uma dimensão que não se deixa apropriar. De qualquer forma, apesar do registo fragmentário e da dificuldade em estabelecer um código de leitura claro, a desarticulação verbal e a subversão da sintaxe não atingem ainda, neste livro, dimensões quem mais tarde se revelarão fundamentais na escrita do autor. O mesmo é válido para o que acontece em *Rostos*. Nesse livro, uma das personagens apresenta sintomas bastante semelhantes. Trata-se de uma doença progressiva que cresce até à desfiguração de parte do rosto, o que terá óbvias consequências ao nível da fala:

às vezes tentas falar, mas as palavras só têm os lábios deformados que as pronunciam, sons deformados que antecipam os lábios e ficam a estremecê-los do seu desejo de serem plenos, os lábios porém não suportam essa plenitude, torcem-se pelo esforço da palavra que quer ser límpida e sai apodrecida (2001a: 14-5).

Através da doença, “esse deus desconstrutor” (*ibidem*: 14), mostra-se como qualquer nome se torna ruído que interrompe o sentido e, desse modo, separa também o

sujeito das pessoas e coisas que o rodeiam: “hoje eles são-lhe desconhecidos, na boca seca tornam-se disformes, com a desmesura da sua doença, são sílabas como rasgões, sons acerados e ofegantes, / os nomes revoltam-se e afastam do homem o seu sentido” (*ibidem*: 37). Como refere Elaine Scarry, “[w]hatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language” (1985: 4). Em todo o caso, mais uma vez, e ao contrário do que em nossa opinião acontecerá mais tarde na obra do autor de *Barro*, o sentido do texto não é ainda um grande obstáculo, mesmo que se dilua depois na sua estrutura final.

Servem estes casos para ilustrar e defender que, na evolução da escrita de Nunes, podemos encontrar um paralelismo com o que na medicina foi uma nova forma de compreender a dor: quando esta deixa de ser *sintoma* para poder ser a própria *doença*: “We might think of the transformation of pain from symptom to diagnosis – from the sign of illness to the illness itself – as representing a kind of Copernican revolution within medicine” (Morris 1991: 75).

O que queremos dizer é que é essencial marcar a diferença entre a dor e a descrição de uma dor, diferença essa que Nunes entende verificar-se em muita da escrita: “A escrita já não fala de uma dor, fala da descrição de uma dor, isto é, fala de um livro. Como se quem está a escrever não sentisse dor, só conhecesse a dor através da sua leitura” (2006b: 6). Quer isto dizer que cada vez mais, para o autor de *Osculatriz*, o que interessa é “quando a própria palavra é a violência do discurso, a palavra não diz a violência: e é ela própria violência” (2003c: 6). Logo, a descrição de uma dor assemelha-se não a essa violência, mas muito mais a indicações de um questionário de dor, por exemplo.

Por isso, em grande medida, é preciso que a leitura doa ao próprio leitor. Em entrevista ao *Jornal I*, Nunes afirma que “não basta compreender o terror. É preciso participar dele” (2013f). Então, para que a leitura doa, é necessário desarticular, corromper a sintaxe, abrir espaços na composição da página, tornar o texto dissonante, frustrar a expectativa. Tal como é essencial mostrar a pobreza comum a todos, *dizer* sem contar, deixar que o silêncio penetre para que a matéria verbal se intensifique. E aí está a diferença entre sentir ou não sentir a linguagem, da mesma forma que se sente ou não se sente o corpo. Portanto, não basta compreender o *corpus*. É preciso participar dele, sentir a violência da dor de um Outro que é já *Texto-Rosto-Rasto-Raso*. E, seguindo a lógica, isso só acontece com um *corpus* doente e em crise.

V – Nem Deus nem

1 – Referências a um discurso teológico

Depois de termos feito uma abordagem inicial à relação entre os limites da linguagem e a crise discursiva com o misticismo, importa aprofundar essa ligação, remetendo para a importância que o discurso apofático tem nas obras de Raul Brandão e de Rui Nunes.

Em termos muito gerais, entendemos aqui por apofática a descrição por via negativa, ou seja, a descrição de algo através daquilo que não é. William Franke chega a defender que esse tipo de discurso surge ciclicamente e coincide com períodos de crise:

[p]eriodically in intellectual history, confidence in the *Logos*, in the ability of the word to grasp reality and disclose truth, flags dramatically. Discourses in many disciplines and fields suddenly become dubious and problematic as language enters into a generalized crisis and the currency of word goes bust (Franke 2007b: 9).

Já na introdução ao primeiro volume de *On what Cannot Be Said*, o mesmo autor insistia nesse ponto: “apophatic reflection belongs particularly to periods of crisis, when confidence in established discourses crumbles” (Franke 2007a: 31).

É então evidente que o inefável e o misticismo gravitam em torno um do outro, como se tornará notório em toda a tradição apofática e algum pensamento filosófico nascido no século XX. Assim, em *Conferência sobre Ética*, Ludwig Wittgenstein refere que qualquer reflexão acerca de ética ou religião vai de encontro aos limites da linguagem:

Mi único propósito – y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión – es arremeter contra los limites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado (1929: 43).

Portanto, para além do discurso lógico, o filósofo não nega que “existe, no entanto, o inexprimível. É o que se revela, é o místico” (1921: § 6.522).

Estas afirmações remetem aliás para uma linha de pensamento que vem já de Plotino, por exemplo, ainda no terceiro século depois de Cristo. Num registo muitíssimo similar ao do pensamento wittgensteiniano, o filósofo neoplatónico, perante a questão da origem e da essência de Deus, diz que “[w]e must go away in silence and enquire no longer” (s/d: 261) – “Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio” (Wittgenstein 1921: § 6.54).

É enorme a influência de Plotino em autores do cristianismo místico, entre os quais Dionísio Areopagita, nome especialmente importante no diálogo entre inefabilidade e conhecimento teológico. Para Dionísio, o silêncio é novamente o limite:

ao penetrarmos na treva que está acima do inteligível, não é a escassez de palavras que encontramos, mas uma completa privação delas, bem como do entendimento. Ali, o nosso discurso descia, vindo de cima até às coisas ínfimas e à medida que descia expandia-se até atingir uma proporcional abundância de palavras; porém, agora que, ao invés, sobe das coisas ínfimas às transcendentais, na proporção da subida vai-se também contraindo, e no termo dela ficará completamente mudo, totalmente unido ao Inefável (s/d: 21).

Assim, na experiência mística, a elevação traria não uma luz inebriante, mas uma “treva de silêncio, mais que luminosa” (*ibidem*: 11); essa experiência pede mesmo uma espécie de suspensão ou pobreza dos sentidos, entre os quais a visão, facto que pode remeter para uma nova forma de experiência acusmática: “Chegar a esta treva mais que luminosa é o que suplicamos, e pela privação da visão e pelo não-conhecimento, ver e conhecer Aquele que está acima da contemplação e do conhecimento, precisamente pelo acto de não ver nem conhecer” (*ibidem*: 17).

Este breve percurso forma uma base consistente para falarmos da *teologia negativa* ou *teologia apofática*, corrente teológica que Derrida resume nos seguintes termos:

negative theology consists in regarding every predicative, or even all predicative language, as inadequate to the essence, that is, to the hyperessentiality of God, and that, consequently, only a negative («apophatic») attribution can claim to approach God, and to prepare us for a silent intuition of God (1986: 144).

De uma forma mais concisa, Tomás de Aquino escreve nas primeiras páginas da sua *Suma Teológica*: “como não podemos saber o que é Deus, mas o que não é, não podemos considerar como é, mas [...] como não é” (Aquino s/d: 21).

No que aos estudos brandonianos diz respeito, Jorge Peixoto Coutinho é possivelmente o único autor que menciona de forma explícita a influência da teologia negativa, sem, no entanto, lhe conceder supremacia. É em algumas palavras do opúsculo *O Padre* que o ensaísta encontra a “posição mais consistente [de Brandão] [...] em que se conciliam o silêncio e a palavra, a teologia negativa e a afirmativa” (2000: 105). Não deixa de ser significativo como, no entender desse autor, a posição mais consistente seja uma das primeiras, escrita ainda em 1901. Nessa posição, diz-nos Coutinho, “[o] Deus verdadeiro, «tanto mais belo quanto mais despido de roupagens [...], não se encontra senão em meia dúzia de espíritos, que só o reconheceram depois de o terem negado»” (*ibidem*). De resto, esta tremenda tensão estará sempre presente no pensamento e na ação de Raul Brandão. E notamos ainda que a reflexão presente em *O Padre* vai ao encontro da de Julia Kristeva quando fala da experiência do místico como estando sempre a raíar o pecado:

the invitation to perfection is also an invitation to sin, and conversely; perhaps official theology does not take that step but the mystic grants himself the fathomless depravity of doing so. That is so true that only after having sinned does the mystic topple over into holiness, and his holiness never ceases to appear to him as fringed by sin (1980: 126).

Quanto ao caso de Rui Nunes, cremos que Eduardo Prado Coelho aborda implicitamente a teologia apofática num texto acerca de *Cães*, “um livro sobre Deus, ou o limite” (2003: 78). Aí, o ensaísta estrutura a sua descrição em termos negativos, ou seja, através daquilo que Deus no livro de Nunes não é para chegar, no fim, ao inefável: “Não o Deus que apascenta os seus rebanhos, nem o Deus dos Céus e dos Infernos, não o Deus das catequeses, nem mesmo o Deus das teologias sensatas. Apenas o Deus como a palavra seguinte que se segue à palavra sem mais palavra nenhuma” (*ibidem*).

Considerando todas estas díspares posições teológicas, surgem três abordagens essenciais: a assunção de um Deus *ausente*, *emudecido* e *aporético*. São inúmeras as abordagens à obra brandoniana que têm como pano de fundo uma nietzschiana morte de Deus, ainda que com consequências diversas. Tal como Pedro Eiras entende,

A Farsa, Os Pobres ou Húmus nunca alcançam uma reordenação do mundo. Pelo contrário, assinalam uma morte de Deus, de que não podem fazer o trabalho de luto completo, e, conseqüentemente, uma morte do homem, sem o horizonte de qualquer supra-humanidade (2005: 59).

Pelo que “não basta anular a divindade, é preciso abandonar os valores instituídos no seu nome” (*ibidem*: 69).

É nesse contexto que, em *A Farsa*, o sr. Caetano avisa Candidinha de que “[a]gora já não há Deus nem há nada. [...] Agora é cada um por si. São outras bases” (1903: 83). Apesar da alteração de paradigma e do espanto proporcionado, é a mesma Candidinha que mais adiante afirma sempre ter duvidado da existência de um Deus dolorista: “nunca cri em Deus, no Deus dos pobres, no Deus que recomenda a desgraça, a humilhação, a esmola, no Deus que aconselha a resignação e a fome” (*ibidem*: 112).

Em todo o caso, a ausência de Deus será ainda mais recorrente em *Húmus*, onde Deus é apenas um invólucro, um *túmulo vazio* que, como Eiras afirma, impede “o trabalho de luto completo” (2005: 59): “Com uma palavra enchi o vácuo. E este Deus por quem sacrifiquei toda uma vida e a melhor parte da vida, não existe!” (Brandão 1926a: 143). É também nesse âmbito que entendemos Luís Mourão quando considera ser Deus “o centro vazio em torno do qual tudo vai perdendo consistência – tempo de absurdo e morte, tempo de indiferenciação” (1996: 59).

No fundo, o que está sempre em causa é a fé e a noção de que esta lida com a ausência. Nesse sentido, Rui Nunes interroga: “Ama-se Deus como quem ama, em fúria, a ausência de uma resposta?” (2012a: 46). Teresa Rita Lopes nota que, nos livros do autor de *Sauromaquia*, apesar de “Deus (ou a suspeita dele) [ser] [...] o relâmpago de um nome que dói [...] [, s]eja como for, Deus é sempre uma falta” (2009: 53), e acrescenta que “não há salvação porque deus (ou Deus) não se revela – não «coincide» com o homem” (56).

Em *Cães*, essa diferença de planos é vencida: “Tu e a voz de Deus nunca coincidirão” (1999: 175). Será a não coincidência entre Deus e o homem que amiúde o último procura compensar através da repetição do nome do primeiro – “construção endurecida por repetições, não mais” (Nunes 1983: 11). O mesmo gesto de Sara, personagem de *A Boca na Cinza*: “– reza? deu em crente? / – não sei, repito palavras, e nessa repetição vou acreditando, vou esquecendo [...] [...] se parar, Deus desaparecerá. Matéria tão subtil, tão frágil, tão imprevisível” (2003b: 94). Exercício de fé, novamente,

“[m]esmo que o teu nome seja o vazio de um nome” (Nunes 2011: 70). De resto, é ainda em *Cães* que essa ausência mais se repete: “meu Deus: eis as palavras de qualquer vazio” (1999: 81). Ou ainda: “Deus é só o nome absoluto da falta” (*ibidem*: 86).

Nessa “guerra com a ausência de Deus” (*ibidem*: 128), só se torna possível lidar com a existência através de uma mentira, visto que o

sofrimento humano sem a ficção da existência de Deus torna-se insuportável, porque não tem justificação. A recusa da inexistência de um interlocutor divino afecta todas as dimensões da vida humana e leva à «ontologização» do mal (Reynaud 2002: 384).

É esse vazio que faz com que esta obra se aproxime recorrentemente do abjeto. Para Manuel Frias Martins, a “radicalidade ética e estética” junta Rui Nunes a

uma longa tradição cristã de espiritualidade, designadamente aquela que foi fixada por Jacques Lacan e Julia Kristeva em exemplos místicos diversos como o de Francisco de Assis quando beija os leprosos, Angela de Foligno quando bebe a água em que lavou os pés dos leprosos, Marie Allacoque quando come os dejectos de um homem doente (2009: 49).

Ainda segundo o mesmo autor, tal estética composta por “imagens manchadas de sangue menstrual, urina, fezes, vísceras, grosserias, insultos e violências diversas, faz de o abjecto o lugar mais adequado de comunicação, não só com o mundo mas também com Deus” (*ibidem*). Se a presença dessas imagens é evidente ao longo da obra, temos dúvidas em relação à possibilidade que Manuel Frias Martins levanta de comunicação com o divino. Quando muito, como temos visto, há um apelo absolutamente anecoico, isto porque Deus emudeceu depois da criação: “Faça-se: disse. / O corpo. / E os olhos apareceram. / E Deus calou-se” (Nunes 2011: 34).

John C. Caputo considera que a fé não é mais do que o embate com a indecidibilidade, e encontra no momento da crucificação de Cristo o mais direto e marcante confronto com o silêncio de Deus: “How could God permit this? How could God be God and allow such undeserved suffering? The question goes unanswered, is met with silence, and faith is faith in and through and against this silence” (2000: 220). Para Nunes, esse momento não ultrapassa sequer o *faça-se* inicial, quando “[o] mundo recuou para o silêncio de Deus” (2011: 59). A repetição da injustiça, da dor, do sofrimento e, em última análise, da ideia que tudo o que Deus fez foi a morte, redundando na intensificação de uma vivência cada vez mais abjetamente ruidosa, onde, “[p]or

vezes, há só os lábios fechados de Deus. Como uma criança numa grande teimosia. Fechados. E, à volta deles, um ruído imenso” (Nunes 2011: 59).¹¹² De um lado, o barulho ensurdecedor de todo o sofrimento do presente, mas também do passado – do qual o Holocausto é ainda o mais ressonante – e, do outro, um nome que se reduz a apenas “quatro letras de silêncio” (Nunes 2007a:14).

Na obra de Brandão, com a mudança do paradigma proposta em *Húmus*, a ausência e o silêncio de Deus são duas das grandes questões: “Até hoje falava a alguma coisa que me ouvia, hoje só interrogo a mudez, a mim mesmo me interrogo” (1926a: 134). Portanto, instala-se a dúvida na relação com o divino. Como Caputo também refere, “[w]e are unsure of the difference between the word and the silence, between what is God’s saying and what is God’s silence, what is God’s word and what is ours, what is God’s silence and what is ours” (Caputo 2000a: 220). Voltamos então à origem da fé como indecisão – “[u]ndecidability is the condition, the quasi-transcendental condition, of faith” (*ibidem*). De resto, é o mesmo silêncio que acompanha Abraão no caminho do monte Moriá, onde Deus ordena que sacrifique Isaac, numa extrema prova de fé. E é o silêncio do próprio Abraão perante o seu filho e perante Sara.

Foi essa incomunicabilidade que nos levou a relacionar o silêncio de Abraão com o do Pobre de Pedir. Voltamos pois à ideia de uma linguagem do divino como código inacessível – “É talvez Deus que nos quer falar e que não pode, ou que fala e não o entendemos” (Brandão 1926a: 200). Ora, nessa comunicação impossível, a resposta brandoniana mais eficaz parece passar pelo afastamento, já amplamente discutido, do discurso quotidiano. Nesse sentido, Vítor Viçoso verifica como “o misticismo, o anarquismo ou o esteticismo «modernista» traduzem, assim, uma reacção ante a homogeneidade burguesa e destacam-se através dum discurso social distinto do sociolecto burguês” (1999: 91), opinião seguida de perto por José Augusto Seabra, ao notar que “[e]ssa suspeição sobre a linguagem, sobre a sua ambiguidade face à Verdade e face a Deus, é um dos tópicos recorrentes” (2000: 382).

Assim, e até ao momento, encontramos um Deus que *não se mostra e não fala* ou, no mínimo, *não fala claro* – num código comum. Cremos que, nesta medida, será

¹¹² São inúmeros os excertos em que podemos constatar essa mudez. Apenas alguns exemplos: “Milos vê a claridade de Deus: esse silêncio” (1977: 29); “A mudez de Deus excita-me” (1995: 14); “Deus e o Medo: dois grandes silêncios” (1997: 123); “os anjos pairam entre um deus que se calou e os homens disseminados pelo sofrimento” (2001a: 63); “os olhos do pastor têm a concisão de quem / disse há muito a última palavra” (2011: 14); “Deus. [...] Calara-se. Ele. Que nunca soubera falar” (2012a: 15).

também um Deus que o homem considera ser aporético, se considerarmos a aporia como expressão limite da dúvida. Vejamos três exemplos de *Húmus*: “Se Deus não existe... O pior de tudo é que eu digo e afirmo – Deus não existe! – mas na realidade não sei se Deus existe ou não. Não há nada que o prove – ou que prove o contrário” (1926a: 113); outro exemplo: “Que é Deus agora? Deus é tudo e nada” (*ibidem*: 144); e, finalmente: “Não existes e dominas-me. Não existes e torturas-me. Não existes e só tu és a razão da minha vida, dos meus actos, e do meu ser. Não existes e só tu existes” (*ibidem*: 188).

Podemos mesmo falar da aporia como momento de crise (*krisis*) – julgamento –, e de fé e indecidibilidade entre o que é aparentemente justo e injusto (Deus, por exemplo, quando não dá sinais no momento da crucificação). Porém, como Derrida escreve em *Força de Lei*, “as experiências aporéticas são experiências tão improváveis quanto necessárias da justiça, quer dizer, momentos em que a *decisão* entre o justo e o injusto não está nunca assegurada por uma regra” (1994: 28). Serve esta formulação para marcar a diferença entre a justiça e o direito, em que a primeira é “infinita, incalculável, rebelde à regra, estranha à simetria, heterogênea e heterotópica” (*ibidem*: 36). Mais uma vez, para chegar à *justiça* é preciso passar pela *injustiça*, como para chegar à *fé* é preciso passar pela *dúvida*.

Em Brandão, é essa experiência da aporia que está na base de um pensamento sobre Deus que é “oscilante e incerto [...]”; primeiro no de uma crença demasiado fácil e tranquila; depois, no de uma descrença igualmente demasiado fácil e senhora de si” (Coutinho 2000: 104). Desse modo, não podemos deixar de concordar com Maria de Lourdes Sirgado Ganho quando refere que “Deus, em Raul Brandão, é sempre objecto de uma reflexão que cai na aporia” (2000: 52), ou com António Braz Teixeira na afirmação de que “o problema da existência de Deus coloca-se num plano distinto do do conhecimento” (2000: 356).

Em Rui Nunes, é a ambiguidade da questão teológica que leva a que, com frequência, a referência a Deus seja feita através de “oximoros impossíveis, nomeando-o por conteúdos indiferentes, projectando continuamente o nome de Deus em registos narrativos feitos de estilhaços de uma ausência sem esquecimento” (Martins 2009: 44). Essa ausência revelar-se-á como “forma alucinada da indiferença” (Nunes 1992: 14). Então, a ambiguidade de que se reveste qualquer acercamento a Deus aproxima-O do enigma mais profundo. É “[e]sse nada. De onde surgiram as palavras” (Nunes 2012a: 42).

2 – Uma *poética negativa* ou *apofática*

Sobre o papel que o pensamento apofático cumpre nos estudos sobre arte, filosofia e religião, Wiliam Franke refere como “[m]ysticism and negative theology have again become powerful paradigms for knowlegde in a postmodern age” (2014: 139). No mesmo sentido, Derrida irá sugerir essa influência na *desconstrução*, ou seja,

by a more or less tenable analogy, one will recognize some traits, the family resemblance of negative theology, in every discourse that seems to have recourse in a regular and insistent manner to this rhetoric of negative determination, endlessly multiplying the defenses and the apophatic warnings: this which is called X [...] «is» neither this nor that, neither sensible nor intelligible, neither positive nor negative, neither inside nor outside, neither superior nor inferior, neither active nor passive, neither present nor absent, not even neutral, not even dialectizable in a third term (1986: 144).

É a partir deste ponto que consideramos a possibilidade de abordar as obras de Raul Brandão e de Rui Nunes pela *via negativa* para, desse modo, chegarmos a uma *poética negativa* ou *apofática*. Em todo o caso, estamos conscientes que esta abordagem negativa já atravessou algumas leituras tanto da obra brandoniana como da de Rui Nunes. No âmbito do autor português, Pedro Eiras defende: “pode-se, quando muito, pensar *Húmus* por via negativa, por categorias que *não* permitem descrever o texto” (2005: 199), método que o ensaísta já observa em Guilherme de Castilho quando este “privilegia os processos de negação, contradição, formação de caos como elementos necessários da escrita brandoniana” (*ibidem*: 130).

No que diz respeito a Rui Nunes, para Manuel Frias Martins, a escrita do autor de *Armadilha* faz-se por uma “*indagação negativa*” (2009: 44) e aponta ainda, num outro texto, para “a *vivência do negativo* da escrita de Rui Nunes” (2013: 256). No

mesmo sentido, na opinião de Maria João Reynaud, nesta obra “[i]nclassificável do ponto de vista das categorias literárias tradicionais” (2014: 185), “é a força negativa que distorce a frase ou a despedaça até ao limiar da afasia” (*ibidem*).

Se para os autores da tradição mística a qualidade e a intensidade da experiência são acompanhadas pela progressiva suspensão dos sentidos e pela escassez de linguagem, também para Derrida essa tensão é fundamental em qualquer experiência e para qualquer discurso místico:

The revelation is called forth by an elevation: toward that contact or vision, that pure intuition of the ineffable, that silent union with what remains inaccessible to speech. This ascent corresponds to a rarefaction of signs, figures, symbols – and also of fictions, as well as myths and poetry (1986: 149).

Essa rarefação – ou nova *epoché* – de que fala o autor de *A Voz e o Fenómeno* já está bem presente em *Húmus*. Podemos até vislumbrar uma aproximação ao misticismo quando, nessa obra, se lê: “O drama *não* tem personagens *nem* gestos, *nem* regras, *nem* leis. *Não* tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim” (1926a: 99; itálicos nossos).

Voltamos a colocar uma questão já abordada quando discutíamos tanto a possibilidade de ler *Húmus* como problema irresolúvel, como a presença de

um pensar que se afirma por saltos, quebras de sentido, pensamento não sistemático [...]. [U]m pensar interrogativo e aporético. Interrogativo com vista à apreensão do sentido, aporético na medida em que as vias que se apontam não conduzem a soluções (Ganho 2000: 49).

Problemática é também a questão da classificação das obras mais recentes de Rui Nunes dentro do paradigma vigente. Só a estrutura “não/nem” parece dar resposta: *não* é poesia, *nem* ficção, *nem* ensaio, *nem* x, *nem* y. No mais, para além da já muito notada rarefação dos elementos que dão unidade à narrativa, também Rui Nunes se aproxima do discurso apofático, na medida em que este “calls for another syntax and exceeds even the order and the structure of predicative discourse. It «is» not and does not say what «is». It is written completely otherwise” (Derrida 1986: 144).

De facto, nunca é demais recordar a desconfiança e o afastamento do autor em relação à sintaxe normativa. Para além disso, a última palavra do excerto anterior recorda-nos de imediato “otherwise than being”. Quer dizer, “de outro modo que ser”,

expressão que em parte dá título a um livro de Emmanuel Lévinas. Assim, “de *outro modo que ser* [...] [é] uma ex-cepção, um não-lugar aquém da negatividade [...], um *fora* do absoluto que já não se diz em termos de ser” (Lévinas 1974: 38).

É fulcral compreender a distinção aqui presente: o que filósofo propõe em alternativa à ontologia como egologia não é outro modo *de* ser, mas outro modo *que* ser, no qual “[o] sujeito resiste já a esta ontologização quando o pensamos como Dizer” (*ibidem*: 38). Ora, enquanto obra onde se privilegia o *dizer* em vez do *dito*, defendemos o encontro com uma escrita – a de Nunes – que procura não outro modo *de* literatura, mas outro modo *que* literatura.

Esta opinião é coincidente com uma série de leituras que já antes mencionámos: a do próprio autor de *Barro* ao confessar que o que faz pouco tem a ver com literatura (2013c: 9); a de António Guerreiro na defesa de que Nunes já não cabe na categoria de “escritor” (2013: 22); de Hugo Pinto Santos quando afirma que “a escrita de Rui Nunes está para lá do literário” (2014: 239); ou até de Eduardo Prado Coelho ao escrever, sobre *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem Como Gado?*, que esse livro está “no limite de tudo: [...] da literatura certamente” (1997b: 287).

É certo que o terreno se torna extremamente perigoso e nos vemos perante uma nova aporia. Se o que Nunes faz não é realmente literatura, isso compromete até parte da validade e pertinência do nosso trabalho. Todavia, entenda-se “outro modo *que* literatura” de duas formas: por um lado, naquilo que designámos por “literatura” e no que esta tem de cedência ao poder, à história, à regra do mercado e como tentativa de supressão da alteridade absoluta; por outro, só o outro modo *que* literatura, através do *dizer*, permite a aproximação entre *texto* e *Rosto*. Então, as aporias permitem considerar inúmeras possibilidades de leitura (entre as quais, enquadrar estas obras dentro de um discurso apofático, por exemplo).

Só assim podemos admitir a presença espectral de Deus nestes livros, abordagem que será ainda mais desenvolvida. Como escreve Derrida,

[e]very time I say: X is neither this nor that, nor the contrary of this or that, nor the simple neutralization of this or that with which it has nothing in common, being absolutely heterogeneous to or incommensurable with them, I would be beginning to speak of God, under this name or another (1986: 146).

Esta ideia é depois levada ainda mais longe pelo filósofo francês: “If there is a work of negativity in discourse and predication, it would produce divinity” (*ibidem*). Se validarmos este pressuposto, tanto Brandão como Nunes, ao optarem pela *via negativa*, estão constantemente a “produzir divindade” e a não repetir outra coisa senão o nome de Deus.

Ainda dentro das possibilidades abertas pela teologia apofática, devemos notar como a mais evidente estrutura baseada nessa corrente, em Rui Nunes, é transmitida por uma personagem de *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz* – “o cego”:

senhor, bem sei que tu és só um nome que eu digo, mas esse nome dá-me tanto consolo, digo-o e de repente é a tua presença que está frente a mim, e como *não* tens cara, *nem* mãos, *nem* olhos, *nem* voz, podes ser uma cor, a do céu, no inverno, um azul sem relevo, uma enorme distância (2006a: 111; itálicos nossos).

De resto, neste caso, é de maior importância a cegueira. Já para Dionísio Areopagita, por exemplo, a cegueira era também condição – metafórica ou não – para a revelação mística.

É imperioso lembrar que, segundo Nunes, a sua escrita está diretamente relacionada com a visão: escreve como vê e o seu estilo é apenas uma consequência biológica (Nunes 2007b: 8). Mais uma vez, cruza-se a doença com a escrita e verifica-se como a falta da visão a condiciona, “progressivamente obrigad[a] a uma economia de palavras, a uma amputação de lances narrativos, a uma depuração de sequências romanescas” (Martins 2013: 253). Porém, o autor, numa afirmação de claras ressonâncias místicas, refere que a redução no uso das palavras não implica uma perda. Pelo contrário, “aquilo que poderia ser sentido como uma espécie de empobrecimento, é para mim uma ascese” (2007b: 8).

Também a suspensão de um ou mais sentidos dá força à experiência mística, em vez de a diminuir. E não é por acaso que falamos em suspensão, visto que as condições necessárias para a elevação mística colocam-nos perto da *epoché*, gesto essencial para a experiência acusmática.

Assim, não podemos deixar de olhar para as semelhanças entre “o cego”, personagem de Nunes, e a Cega, de *A Farsa*, personagem que vive a mais radical experiência acusmática de todas as que encontramos no autor de *Os Pobres*. Casada

com Antoninho, filho de Candidinha, sofre às mãos desta e cega de tanto chorar. Passa então a viver presa na casa de Candidinha e é neste contexto que se habitua

à escuridão, a sofrer, a estar sozinha e calada. Apurou-se-lhe o ouvido e o tacto. Com os olhos fixos no alto, percebe que correm os dias pelo sol que lhe passa nas mãos estendidas; sente no silêncio a vida dos montes, e distingue todos os ruídos, e até a luz mais forte da luz mais fraca – o crepúsculo da madrugada (Brandão 1903: 123).

Podemos observar desde já como o acusmático abre uma via para a experiência sinestética, posição em que se coloca a Cega, sempre com “o ouvido à escuta, para ver” (124).

Essa força da escuta torna-se mesmo violenta: “uma tábua estala com o fragor dum terramoto” (124); ou ouve-se – como em *Húmus* – “o tecer da aranha, o trabalho inalterável do caruncho” (125). Podemos então retomar uma temática explorada na primeira parte – a coincidência desta obra com uma espécie de hiperacúsia, isto é, de sensibilidade extrema ao som. A Cega, na mais profunda escuridão, ouve o que os demais não conseguem:

Lá anda o vento nos montes!... – E ninguém ainda o ouviu. Distingue todas as notas musicais da chuva e as do sapo – voz prodigiosa de tristeza, voz quase humana que se queixa da fealdade na solidão da noite. Ouve o caminhar das raízes à volta dos muros e a própria luz chega a ser um som para a sua sensibilidade exasperada (126).

Essa sensibilidade levada ao limite – especialmente sonora – é em tudo igual à d’“o cego” em *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, de Rui Nunes. Também “o cego” não consegue escapar ao universo acústico: “tudo é som para mim : dizia ele : até eu sou um som” (2006a: 123). Portanto, caberá ao som revelar o que a visão lhe esconde e, assim, tal como a Cega, usar o ouvido para ver:

Não vejo esmorecer as cores, o céu tornar-se escuro, os rostos enrugarem-se.
Não vejo reflorir a cerejeira.
Não vejo.
Mas ouço.
E os sons não envelhecem.
O som torna a cegueira uma vacilação (*ibidem*: 51).

Todavia, a narrativa de Brandão vai um pouco mais longe. Chegamos ao derradeiro capítulo de *A Farsa*, tantas vezes severamente criticado. Para Guilherme de Castilho, a sua presença é mesmo inexplicável: está escrito “num registo lírico inteiramente «fora de tom»” (1979: 233). Já para Maria João Reynaud “[e]ste desfecho inesperado, absolutamente dispensável e inverosímil [...] é uma cedência óbvia de Raul Brandão ao figurino neo-romântico que, por essa altura, se começou a impor” (1999: 116).

Esse último capítulo, comumente referido como “Carta da Serra”, descreve uma lenda segundo a qual a Cega e Sofia se tornam santas. Ambas maceradas pelo ódio de Candidinha, “havam desaprendido de gritar e de se queixar: ficaram mudas e endurecidas para todas as desgraças” (Brandão 1903: 168). Ou seja, a provação, o silêncio e a suspensão dos sentidos colocam-nas no mesmo plano de “santos, figuras épicas cobertas de farrapos, e heróis, seres da maior ignorância e que convivem com Deus” (*ibidem*).

Com isso se volta a apontar para a futilidade da linguagem perante a comunicação divina: “De que serve falar? – Só Deus as escutava” (*ibidem*: 169). Se compreendemos a dificuldade em aceitar a mudança de tom desse capítulo e mesmo a cedência ao contexto epocal, não podemos deixar de assinalar a sua validade à luz das correntes de pensamento que interessavam ao autor de *Os Pescadores*. Assim, relevamos a leitura de Maria das Graças Moreira de Sá, na qual a Candidinha contrasta “com o destino de Joana, e depois com o de Sofia e o da Cega, personagens redentoras, crentes em Deus, cuja pobreza voluntária, franciscana, se torna, com a Carta da Serra, exemplar e mística” (Sá 2000: 393).

Na mesma linha, e apesar de todas as aporias relacionadas com Deus, a derradeira palavra da obra brandoniana – ou ainda mais do que derradeira porque póstuma – dá conta de uma experiência de elevação, nudez e despojamento, fatores essenciais da experiência mística:

When ascending one puts off that which one accumulated during the fall or descent of the soul: this stripping off of concepts is compared to the stripping of the clothes of the initiate to the mysteries, and to the rites of purification which precede them (Mortley 1975: 365).

Pensamos na última frase de *O Pobre de Pedir* – “Agora estou nu diante das estrelas” (1931: 218). Essa elevação quer dizer o reencontro do narrador com a sua filha, Stela,

desaparecida depois de se ter sacrificado, na linha de figuras que vão ao mais abjeto dos mundos para encontrar a elevação:

The mystic's familiarity with abjection is a fount of infinite jouissance. One may stress the masochistic economy of that jouissance only if one points out at once that the Christian mystic, far from using it to the benefit of a symbolic or institutional power, displaces it indefinitely [...] within a discourse where the subject is resorbed (is that grace?) into communication with the Other and with others (Kristeva 1980: 127).

Concordamos então com Vitor Viçoso quando refere que essa personagem remete “para um ascetismo místico próximo do de outras figuras brandonianas como a Santa Eponina (em *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*), dignas de figurar em qualquer galeria do martirologio cristão” (1984a: 42) e às quais podíamos ainda juntar Joana, Sofia ou a Cega.

3 – O espectro de Deus em Raul Brandão

Para pensar a existência de Deus na obra de Raul Brandão cremos ser necessário colocar a questão teológica entre presença e ausência. Voltamos a chamar a atenção para o que Caputo diz ser a indecidibilidade da fé, a sua aporia:

faith is faith only when we are stretched by it, so that the more credible a thing becomes the less faith is required to believe it, while the more incredible it becomes the more it is worthy of or at least requires faith (Caputo 2000a: 220).

Neste domínio, seria difícil a Brandão ser mais aporético do que no prefácio ao primeiro volume das *Memórias*: “a nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda” (1919: 36). De forma semelhante, em *Húmus*, são consideradas as possibilidades perante a existência ou não de Deus, facto que altera radicalmente a posição ontológica: “Se Deus existe eu sou um homem, – se Deus não existe eu sou outro homem completamente diferente” (1926a: 102).

É constante a vivência da crise como fissura entre dois momentos, redundando no desabrigo de um sujeito “sem tecto, entre ruínas” (*ibidem*). De certo modo, podemos ver Brandão – e, por extensão, toda a época – à imagem de Pedro, entre a crucificação e o momento em que dá sentido ao que viveu, quando ainda apenas escutava o silêncio de Deus:

For in the days and weeks and months following the crucifixion Simon experienced the silence of God for himself, the undecidability of what had taken place in the life and death of Jesus. Jesus was dead, his words were no longer to be heard, and they had abandoned him, even as Jesus lamented abandonment by God. Everywhere death and defeat, silence and abandonment (Caputo 2000a: 223).

Para tentar superar a aporia da fé, é de maior importância a influência do texto bíblico em Brandão. Mesmo que a Bíblia seja composta por autores e tradições diversas, segundo Lévinas “o pólo desta confluência é a ética, que domina incontestavelmente todo este livro” (1982: 97) e que faz com que crentes e não crentes encontrem aí uma certa unidade, visto que “a verdade ética é comum” (*ibidem*).

No último volume de *Memórias*, Brandão parece tender a concordar com este último ponto:

É certo que tenho conhecido alguns seres extraordinários sem Deus nem religião. Mas esses tipos excepcionais têm Deus lá dentro, quer queiram quer não queiram, e às vezes mais luminoso do que os que andam sempre a falar n’Ele, como se Deus fosse uma coisa de trazer por casa (1933: 63).

Esta posição aproximaria Brandão de um ponto de vista em que a ética é a primeira filosofia e de um “Deus acessível na justiça” (Lévinas 1961: 68). No fundo, sublinha – tal como a filosofia de Lévinas – “o cariz inseparável da religião e da ética como «óptica do divino»” (Beckert 2008: 20): “A ética é uma óptica espiritual” (Lévinas 1961: 68). Neste aspeto, Raul Brandão seria, no mínimo, tão levinasiano quanto Rui Nunes.

Isso será ainda mais evidente quando, em *O Pobre de Pedir*, se lê que “[n]ão há nenhuma prova histórica de que Ele existisse, mas sente-se nas folhas dos Evangelhos a sua respiração. E existir e não existir não tem importância nenhuma. Não existir é talvez a maior prova da sua divindade” (1931: 204). De novo, o mais relevante é a existência de um código comum que assume nas Escrituras uma “firmeza que se adensa, dura como um versículo, em todas as línguas, antes de se terem tornado letras traçadas pelo estilete ou a pena” (Lévinas 1982: 98).

Esta posição pode sugerir que Deus, inacessível aos sentidos, está nos homens e na infinitude do *Rosto de Outrem*. Essa constatação, para Brandão, é evidente nos pobres. É neles que Deus tem a sua morada e se manifesta: “Deus, a vida, os grandes problemas, não são os filósofos que os resolvem, são os pobres vivendo” (1919: 36). Ficamos outra vez presos no paradoxo que é o Brandão burguês que, em especial nas *Memórias*, confessa perpetuar um sistema injusto e o homem que sente a necessidade de assumir responsabilidades perante os mais indefesos – “o estrangeiro, a viúva e o órfão, em relação aos quais tenho obrigações” (Lévinas 1961: 211).

Portanto, para Brandão e Lévinas, a questão está em saber compreender a aporia e o “[e]nigma de um Deus que fala no homem e de um homem que não conta com qualquer Deus” (Lévinas 1974: 168). “Deus que fala no homem” quer aqui dizer que existe um apelo antes de qualquer ordem que obriga à ação e se diz em termos de “eisme” – “chegada da ordem à qual estou sujeito antes de a escutar, ou que escuto no meu próprio Dizer” (*ibidem*: 165). Para além disso, na relação *face a face* emerge um mandamento que resume o compromisso ético: “tu não matarás”.

Ora, na obra de Raul Brandão, nem Candidinha, tantas vezes caracterizada como “somatório de maldade, de ódio, de maquiavelismo” (Castilho 1971: 32), mata a Cega. No último momento retrai-se sempre, porque “[e]ntre o projecto e a execução há um mundo a transpor” (Brandão 1903: 123). Esse obstáculo é precisamente o “tu não matarás”. Essa “é a primeira palavra do rosto [...], é uma ordem [...], como se algum senhor me falasse” (Lévinas 1982: 72). Contra o seu desejo e apesar de todas as tentativas,

[o] curioso é que a Candidinha não se atreve. Encosta-se à parede, estende a garra – e quando aqueles olhos, que não veêm [sic], se fixam nos seus, cegos mas cheios de espanto – brancos mas passados de dor – encolhe-se, recua e de novo, pé ante pé, volta-se e some-se pelo corredor fora (Brandão 1903: 126).

Se sozinha concebe a ideia de matar a Cega, Candidinha recua quando está *face a face*. É nesse momento que “o poder, por essência assassino do Outro, se torna, em face do Outro e «contra todo o bom senso», impossibilidade do assassinio, consideração do Outro ou justiça” (Lévinas 1961: 34):

Sozinha, a velha enfurece-se. Porquê? Ninguém ouve, ninguém sabe, ninguém suspeita. Põe-lhe a mão à boca, o joelho ao peito – e é com gozo e raiva que sente estalar-lhe os ossos. Aquilo dura um momento – e o tropeço deixa de existir para sempre... Em pensamento já a matou assim muitas vezes; conhece todos os pormenores do crime. Nenhum lhe escapa e dir-se-ia que na palma da mão retém a humidade dos seus dentes e o hálito da sua boca. Mas na realidade não se atreve (Brandão 1903: 126).

Mesmo que ninguém ouça, saiba, ou se incomode com o destino da Cega, a Candidinha sente ainda que *é vista sem ver*, talvez por essa “ótica espiritual” de que fala Lévinas. A cena é tão paradoxal e, por isso, forte, que uma nova forma de *efeito visor*

surge quando está perante a Cega, aquela que, de facto, *é vista sem ver* e vive a mais intensa experiência acusmática.

Esta é uma excelente imagem para ilustrar o verdadeiro poder do Outro na relação ética. O mesmo sucede em *O Pobre de Pedir*, quando o narrador olha para a sua filha, Stela:

Pego na cabeça de minha filha e olho-a lá para o fundo dos olhos e encontro-lhe qualquer coisa de extraordinário: não é luz vulgar, não é um produto do acaso. É um ponto minúsculo que reluz e me atrai. Talvez não valha nada – talvez mesmo não exista e seja um mero reflexo luminoso. Espreito bem para o fundo – e aquela luz comunica-se-me, exprime ternura até ao ponto do sacrifício, um sentimento de amor, livre de todo o interesse (1931: 174).

Lévinasiano antes mesmo de Lévinas, este é o momento da descoberta do *Rosto* que se encontra para lá do olhar, *face a face* que funda uma relação absolutamente “livre de todo o interesse” – *des-inter-essada*. Será essa *passividade* a mostrar o carácter intransponível do *Outro*, “[e]ste ponto que reluz e aumenta até se transformar num abismo” (*ibidem*).¹¹³

Não esqueçamos ainda a fulcralidade que assume o “eis-me”, expressão que, para o filósofo de *Ética e Infinito*, constitui um “mandamento [...] que me deixa fora de qualquer correlação com a sua fonte” (1974: 165). Ficamos, como quase sempre, numa aporia: *não* se pode dizer com toda a certeza que o mandamento venha de Deus, mas também não se pode afirmar o contrário. Enquanto mandamento sem fonte localizável, pode-se considerar que se trata de uma “ordem acusmática”. Para além disso, se notarmos que é algo que “escuto no meu próprio Dizer” (*ibidem*) e que esse *dizer* é comparável ao silêncio, teremos de o considerar não só acusmático como particularmente espectral.

Não é difícil encontrar autores que considerem Lévinas “deeply indebted to the apophatic tradition” (Franke 2007b: 30). O próprio filósofo afirma explicitamente que o seu pensamento, quando se aproxima do religioso, “não assenta em qualquer teologia

¹¹³ No caso concreto a relação é ainda mais particular porque se trata de paternidade, “the relationship with a stranger who, entirely while being Other, is myself, the relationship of the ego with a myself who is nonetheless a stranger to me” (Lévinas 1979: 91). Assim, poderíamos compreender a nudez diante das estrelas que marca o final do livro como essa coincidência quase mística entre pai e filha (estrela/Stela) e, daí, coincidência de si consigo.

positiva” (1974: 162).¹¹⁴ No âmbito da relação que temos discutido entre teologia e uma escrita da negatividade, Derrida sugere que “[e]very negative sentence would already be haunted by God or by the name of God” (1986: 146). É neste ponto que se cruza o discurso apofático com a ideia derridiana – explorada longamente no primeiro capítulo – de *hantologie*. Portanto, pode Deus ser um espectro? É útil relembrar que, também para Derrida, o espectro se define negativamente, o espectro *não* é isto *nem* aquilo: “the spectral is not. [...] [T]his, which is neither substance, nor essence, nor existence, is never present as such” (Derrida 1993: xvii).

Regressemos ao que na obra de Brandão – com especial incidência em *Húmus* – surge como “coisa”: “uma coisa inexplicável e imensa, profunda e imensa, que assiste a este espectáculo sem dizer palavra” (1926a: 192). Vimos na primeira parte que essa “figura” (quase comparável às que são nomeadas em *Húmus*) assumia um carácter especialmente acusmático e espectral: só existia atrás de algo, assumindo assim na perfeição o *efeito visor*. Levantámos a possibilidade de tal apelo silencioso ser o que Heidegger entende por *voz da consciência* [*Stimme des Gewissens*] que desperta o *Dasein* para a vida autêntica através de uma *chamada reticente* [*der Ruf*]. Colocou-se então a questão: de onde vem essa chamada? E verificou-se como o filósofo alemão apontava para *aquilo* [*es*], localizado num nada atópico, facto que potenciava a sua estranheza [*unheimlich*].

Neste contexto colocamos uma questão que já havíamos deixado no ar: a “coisa” equivale a Deus? Onde se lê “coisa”, em Brandão, leia-se Deus? A possibilidade de entender a *chamada* como vinda de Deus era ideia prontamente rejeitada por Heidegger. Para o filósofo alemão, ela viria do próprio *Dasein*, preso entre a vida autêntica e inautêntica, sempre refém dos *Outros* [*das Man*] e do *falatório* [*gerede*] gerado por essa massa anónima.

Se observarmos com atenção as características dessa “coisa”, ela pode ser tudo e o seu contrário. Isso acontece até dentro da mesma página ou do mesmo parágrafo. É assim em *Húmus*: “Outra coisa me envolve a *que não sei o nome*, outra coisa que espera

¹¹⁴ Quando o autor de *Totalidade e Infinito* reflecte acerca de “eis-me”, omite deliberadamente Deus: “«Eis-me, em nome de Deus», sem referir-me directamente à sua presença. Simplesmente, «eis-me»! A palavra Deus ainda está ausente da frase na qual Deus vem misturar-se pela primeira vez com as palavras. Ele não se enuncia como «eu acredito em Deus». Justamente, dar testemunho de Deus não é enunciar esta palavra extra-ordinária, como se a glória pudesse alojar-se num tema e pôr-se como tese, ou tornar-se essência do ser” (1974: 164).

de mim uma acção que ignoro, outra coisa a quem eu me quero manifestar e que talvez se queira manifestar sem nos chegarmos a entender” (1926a: 147; *itálicos nossos*). Já no final do mesmo parágrafo, lê-se que essa outra “coisa” “está ao pé de mim. Na vida e na morte estou nas suas mãos monstruosas. Sou a consciência – *tu és o impulso*” (*ibidem*; *itálicos nossos*). O que começa por ser inominado acaba por ter o nome de impulso. Dado que aliás afastaria essa “coisa” da ideia de Deus, o “guardião” do dever e contraponto ao impulso.

Porém, o mesmo acontece num dos capítulos com o título “Deus”. Aí, o narrador anónimo de *Húmus* dirige-se a essa “coisa”: “*Tu não existes! Tu não existes!* E não há mãos mais cruéis que as tuas. És abjecta. És cega e frenética. Levas-nos enrodilhados e envolvidos. E queira ou não queira estou nas tuas mãos. *Só tu existes no mundo*” (1926a: 187; *itálicos nossos*). A leitura vacila a cada passo e dá força à noção de que nunca existe uma solução em *Húmus*. E poucas afirmações serão mais contraditórias do que “tu não existes” e “só tu existes no mundo”.

Em todo o caso, se avançarmos com a ideia de coincidência *coisa-Deus*, o estilo aporético do parágrafo pode ser um contributo positivo. Contudo, logo no parágrafo seguinte, também esta hipótese é negada: “*Nem a vida nem a morte, nem o tempo nem Deus*” (*ibidem*; *itálicos nossos*). Neste caso, tal como o espectro, essa “coisa” *não é – nem isto nem aquilo*. Mesmo quando se tenta uma descrição positiva, esta permanece no domínio do vago: “A única realidade és tu – fétida e imensa, sôfrega e horrível” (*ibidem*).

Na verdade, essa presença ausente (ou ausência presente) não se reduz a *Húmus*. A “coisa” assombra até *O Pobre de Pedir* e continua nesse livro a acentuar a sua espectralidade e a sua ambiguidade: “Ó coisa, como eu queria entender-te, saber o teu nome e dar-me algum tempo contigo! Às vezes enches-me de dor – às vezes deslumbras-me. Enches-me de azul e entusiasmo, ou de luto denegrido e hostil” (1931: 173). Mais uma vez, emerge o aspeto inominável e a incongruência da sua ação, contaminando todo o livro. Não por acaso, na correspondência com Teixeira de Pascoaes, Brandão por duas vezes se refere a esse livro como uma “incoerência” (Brandão e Pascoaes 1994: 235-236).

Tomando estes aspetos em consideração, pensamos que a melhor hipótese será tratar essa “coisa” “inexplicável e imensa” (1926a: 147) como um indecível. Isto no mesmo sentido em que Derrida fala de fantasma, *pharmakon* ou *hymen*, “something that

cannot conform to either polarity of a dichotomy (such as present/absent, cure/poison, and inside/outside [...])” (Reynolds 2004: 46).

No limite, é impossível afirmar com segurança que a “coisa” queira dizer Deus, o espanto, a consciência, a morte ou qualquer outra categoria. Mas também é impossível afirmar o seu contrário. Nessa indecidibilidade coloca-se também para qualquer leitor uma questão de hermenêutica.

Quanto a nós, e acreditando que a ambiguidade é o caráter fundamental da teologia, somos levados a considerar que, como refere Eduardo Lourenço, “[q]uando nós falamos de Deus nós falamos sempre de «outra coisa» mas isto não nos autoriza a concluir que através dessa «outra coisa» não seja de Deus que estejamos falando” (1968: 109-110). Assim, só poderemos responder que essa “coisa”, um dos *problemas* decisivos de *Húmus*, *não é Deus, nem o espanto, nem a consciência, nem a morte, nem x, nem y*. Porém,

[e]very time I say: X is neither this nor that, nor the contrary of this or that, nor the simple neutralization of this or that with which it has nothing in common, being absolutely heterogeneous to or incommensurable with them, I would be beginning to speak of God, under this name or another (Derrida 1986: 146).

4 – Rui Nunes, um *místico sem Deus*?

No que a Rui Nunes diz respeito, postulamos que Deus é ausente e é constante. Se propomos uma nova aporia, interessa questionar: de que forma é ausente e de que forma constante?

Em resposta à primeira pergunta, a mais forte maneira de o autor suprimir o poder teológico é negar o sentido: tanto é negado um *Deus-sentido*, como o sentido na obra. Vejamos alguns exemplos de existência de *Deus-sentido*: em *A Mão do Oleiro* essa experiência remete para a infância, na qual ainda “havia Deus, era um nome que exigia, castigava, recompensava. O sentido estava por todo o lado, ordens cruzavam ordens, caminhos atravessavam caminhos, numa rede que o impedia de parar” (2011: 42). Em *Barro* está no questionamento acerca da essência de Deus: “Enquanto Deus. O quê? O sentido” (2012a: 11). E, no mesmo livro, Deus é referido como sintaxe, “Deus: / a sintaxe da ruína” (30). É de modo semelhante que, em *A Crisálida*, podemos ler: “Há tantas histórias com princípio e fim, valha-nos isso, ou Deus, que é a mesma coisa” (2016: 9). Por fim, em entrevista concedida a Maria da Conceição Caleiro, Rui Nunes afirma que a ausência de Deus significa “a ausência completa desse sentido que foi construído ao longo dos séculos” (2013d: 60).

Em suma, Deus é a imposição de uma ordem e de um poder. Assim, para o autor de *Grito*, dar sentido à obra seria dar um equivalente a Deus, sendo Deus uma “mentira dia a dia partilhada” (2011: 17). Desse modo, a negação do sentido acompanha a negação da história: “sabes lá o princípio, sabes lá o fim, nada sabes de fábulas” (Nunes 2016: 14).

Surgirá assim a ideia, fulcral nesta obra, de que Deus se esconde em todas as coisas, que é “um Deus tornado lobo” (2014b: 62). Desse modo, é necessário para Nunes destruir precisamente a ideia de fábula – e desse *lupus in fabula* –, género que

impõe uma sentença e um código moral – “sabes unicamente de bocados. E corres, de bocado em bocado, infatigável” (Nunes 2016: 14). Já defendemos que estes “bocados” são uma instância mais pobre do fragmento. Em todo o caso, a raiz é comum e, como entende João Barrento, no fragmento

[i]mpõem-se [...] paralelos com a experiência mística, a vivência intensa do instante e a sua escrita, espelho efêmero da eternidade, de uma totalidade não totalitária, dinamismo denso como o do silêncio e do branco, algo que nos aproxima da essência da música, ou de um quadro de Mark Rothko (cada quadro de Rothko, cada fragmento de Novalis é transparência e enigma) (2010: 69).

Portanto, mesmo que pela *via negativa*, Deus é uma constante no autor de *Os Olhos de Himmler*. Existe mesmo uma “obsessão tremenda por Deus enquanto nome de uma ausência, de um sufoco, de um vazio, de uma perda, de uma dor sem metafísica” (Martins 2013: 256). E essa obsessão e influência são claras, sobretudo pela referência regular ao texto bíblico. De resto, é explícito o “fascínio [...] por esse texto [a *Bíblia*], onde se está sempre a dar nomes” (Nunes 2013d: 57). E numa outra entrevista, quando é abordada essa presença irrefutável de Deus nos seus livros: “Será que falamos de outra coisa? No fundo, Deus é esse nada que leva a falar. É todos os sentidos e não é sentido nenhum” (2012c: 16).

Por isso, em Rui Nunes como em Raul Brandão, Deus é espectro. Projeta uma sombra sobre a escrita e assombra a obra: as palavras são assim “[e]sconderijos de Deus” (Nunes 2012a: 18). Sempre camuflado, é “um Deus que se esconde nas múltiplas palavras de Deus” (2006a: 116), “sub-reptício” (2014b: 80), “o espião, o anónimo” (2012a: 53), “nome [que] vem nos outros nomes / como um emigrante clandestino” (2007a: 30). Podemos compreender este anonimato voltando a Lévinas: “Deus” é

[d]ito único no seu género, que não abraça estreitamente as categorias gramaticais como a palavra (nem nome próprio, nem nome comum), não se vergando com exactidão às regras lógicas como o sentido (terceiro excluído do ser e do nada). Dito que retira o seu sentido do testemunho, que a tematização trai certamente, pela teologia, ao introduzi-lo no sistema da língua, na ordem do Dito (1974: 166).

O filósofo interroga os limites da linguagem para chegar à infinitude de um Deus cujo *rasto* se encontra no *Rosto*. Se, como foi ficando claro, Nunes e Lévinas partilham

muitas afinidades, são notórias as diferenças quando se levanta a questão teológica. Lévinas vem de uma tradição judaica que Nunes não pode acompanhar: “Levinas has this strong Jewish sense that we cannot see the face of God, that no one can see the face of God [...] except in the face of our fellow human beings, that the father withdraws behind the face of the little ones” (Caputo 2000a: 239). Se é verdade que Nunes dirige a sua atenção para os que estão abaixo do horizonte – *o estrangeiro, a viúva e o órfão* –, não é para encontrar aí Deus – como Lévinas ou mesmo Raul Brandão –, mas sim o compromisso ético e o *Rosto*, através de uma miséria e de uma pobreza comum.

A atitude contrária seria mais semelhante à de algumas das suas personagens, repetindo um nome para assim suprimir o silêncio de Deus. Dizer para crer e, desse modo, alcançar “[u]m sentido rudimentar a que nos agarramos para sobreviver” (2012a: 47). De modo diverso, o autor mais frequentemente alude à falta: “Nasci sem Deus. Por isso escrevo. E, quanto mais escrevo, mais alargo o deserto desta falta. Talvez um dia, quem sabe, o confunda com uma presença” (2012a: 47). Em todo o caso, admite a possibilidade distante de, através do vazio, atingir esse ponto ínfimo entre ausência/presença e que é a morada do espectro, “what one imagines, what one thinks one sees and which one projects – on an imaginary screen where there is nothing to see” (Derrida 1993: 125).

É ainda marcante o facto de Nunes não deixar de referir autores e conceitos-base da tradição mística: fá-lo, por exemplo, quando refere a ideia de que se pode aceder a Deus pelos seus sinais: “Deus é sarça, relâmpago, cordeiro, pão, fogo: alguém que se esconde em todas as coisas” (2012a: 53). Sarça, relâmpago, cordeiro, pão ou fogo também são *visores* – *somos vistos sem vermos* o que se encontra por trás. Desse modo, recorda ainda o mito de *Giges*, seguro na sua invisibilidade, frequente imagem da injustiça.

No mesmo sentido, destaca a oposição entre o Deus do Antigo Testamento e o do Novo Testamento, sendo o segundo “uma máscara de bonomia do outro Deus, mas o outro Deus é que está por detrás” (2013d: 58). Para o escritor, o primeiro “é irritadíssimo, sempre irritadíssimo. [...] Não perdoa, e vinga-se e isso é fascinante” (*ibidem*). Por outro lado, no Novo Testamento, Deus mostra-se misericordioso. Em certo sentido, desdobra-se em várias assombrações – Deus esconde-se nas coisas e vigia sempre atrás de um *visor*. Sendo que, por sua vez, atrás desse Deus está um outro Deus ainda.

O caráter espectral revela-se também no seguinte facto: mesmo que Nunes negue Deus através do ataque ao sentido e à história, Ele continua escondido no autor de *Armadilha*, regressa com uma determinada *frequência*. Seja por esse “[d]ito único no seu género” (Lévinas 1974: 166) – *Deus*; seja por surgir uma determinada palavra ou construção verbal: de *sarça*, a *faça-se*, ou *no princípio*, por exemplo; seja até sempre que é negado. Na verdade, no limite, qualquer palavra já diz Deus, porque “os nomes de Deus geraram todos os nomes, todos os tratados de paz, todas as guerras, a *Summa Theologica*, os sermões de Eckhart, os poemas de Angelus Silesius” (2014b: 63). Assim, “estás em todas as palavras / mesmo nas que não te dizem” (66): *lobo na fábula*, é certo, mas também *lobo na palavra*.

Embora a imagem que para Nunes corresponde ao limite último da morte não seja a asséptica “caveira limpa dos místicos, mas a barriga opada, as manchas violáceas, o frenesim dos vermes” (2013a: 28), não deve passar em claro a referência anterior a três autores fulcrais do misticismo cristão: Tomás de Aquino e Mestre Eckhart, no século XIII; e Angelus Silesius, já no século XVII.

Apesar de todas as palavras que ficaram fixadas na *Summa Theologica*, Aquino abandona a sua obra e remete-se ao silêncio:

The last word of St. Thomas is not communication but silence. And it is not death which takes the pen out of his hand. His tongue is stilled by the super-abundance of life in the mystery of God. He is silent, not because he has nothing further to say; he is silent because he has been allowed to glimpse into the inexpressible depths of that mystery which is not reached by any human thought or speech (Pieper 1957: 38).

Já Mestre Eckhart, ainda que nunca tenha cedido ao silêncio enquanto gesto místico, repercute uma enorme desconfiança em relação à linguagem, dado que, no entender de Aldous Huxley, o torna absolutamente moderno:

Eckhart was a mystic. And being a mystic, he understood very vividly what the modern semanticist is so busily (and, also, unsuccessfully) trying to drum into contemporary minds – namely, that words are not the same as things and that knowledge of words about facts is in no sense equivalent to a direct and immediate apprehension of the facts themselves (1945: 126).

Finalmente, Angelus Silesius retira consequências positivas de um suposto emudecimento de Deus: “Vai onde não podes; olha onde não vês; / Escuta onde nada

tine: estarás onde Deus fala” (s/d: 43). De resto, quando quer descrever Deus, fá-lo em termos perfeitamente apofáticos (baseado na já típica estrutura “não/nem”) –

O que Deus é não o sabemos: Ele não é nem luz nem espírito,
Nem verdade, nem unidade, nem o que chamamos divindade,
Nem sabedoria, nem razão, nem amor, vontade ou bondade,
Nem coisa, nem inexistência tão-pouco, nem essência ou afecto,
Ele é o que nem eu, nem tu, nem criatura alguma
Jamais experimentam senão tornando-se o que Ele é (*ibidem*: 67)

– e ainda aporéticos: “Deus é puro relâmpago, mas também um nada sombrio” (*ibidem*: 57).

A tradição mística não é indiferente ao autor de *Os Deuses da Antevéspera*. Essa relação passa mesmo pela admiração e, mais do que isso, pela influência: através da valorização do silêncio, da desconfiança em relação ao poder da linguagem, do uso de um discurso negativo, ambíguo e aporético. Portanto, a repetição dessas características remete para o desejo inesgotável da alteridade mais radical, para o mais profundo e inultrapassável abismo. Como no misticismo, “the *language* in which we insist on silence, is not the language spoken by The Secret having found in us a human tongue, but the language of our *desire* for, our affirmation of, the *tout autre*” (Caputo 2000b: 251).

Coloca-se então a diferença entre o *desejo* e o *gozo*: “enquanto o *desejo* pelo Outro [...] só pode desenvolver-se na medida em que o Outro permanece um abismo indecifrável, o *gozo* do Outro assinala uma proximidade excessiva e sufocante” (Žižek 2003: 77). Aqui podemos pressupor duas vertentes: Deus enquanto *desejo* ou Deus enquanto *gozo*. No segundo caso, a religião está mais perto de viver o divino em termos excessivos e sufocantes, algo que, no caso do cristianismo, por exemplo, tem o seu clímax na encarnação de Cristo. Mais do que isso, a religião assume muitas vezes o poder sobre Deus e sobre a Verdade, atitude que redunde no conflito: “homens atravessam as cidades / com o Nome enraizado nos olhos, / entram nos autocarros, nas escolas, / separam as vozes, / esquecidos da proximidade, / esquecidos no vazio que o Nome cria à sua volta” (Nunes 2011: 20).

Somos tentados a admitir na obra de Nunes a presença do *desejo* de Deus. Desejo que Aquele *não colmata, mas produz*. Assim, está sempre um passo adiante,

nunca coincidirá com o homem. Quando muito, esse encontro surgirá na morte, experiência todavia impossível de ser vivida. Como já verificámos, as únicas experiências reais da morte dão-se no sofrimento como antecipação da morte e na morte do *Outro*. E, nesses casos, o que se torna mais presente é a “irremediável ausência de Deus” (Nunes 2011: 12).

Ainda que no misticismo o referente último do abismo intransponível seja de facto a divindade – mas ainda como *desejo* –, em Nunes esse discurso valoriza o enigma do *Outro* enquanto semelhante. Seja como for, ambos optam amiúde por um modo de dizer não tematizável e pela rarefação da linguagem. Por isso, com frequência, cairão em igual ausência de sentido. Podemos chegar a uma conclusão semelhante à de Wittgenstein quando discursa acerca de religião e de ética: “veo ahora que estas expresiones carentes de sentido no carecian de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era su falta de sentido lo que constituía su mismísima esencia” (1929: 43).

Rui Nunes considera que a literalidade não existe (2013d: 60) e que, assim cremos, a verdade é obscura. Surge por isso a noção de que as palavras que restam “vêm carregadas daquela obscuridade que me fascina” e que “[a] verdade é a coincidência de mim comigo. Essa absoluta coincidência, como a absoluta coincidência da palavra com a coisa que designa, estará no fim dessa espécie de ascese” (Nunes 2007b: 8). Esta atitude recorda-nos uma expressão utilizada para caracterizar o Senhor Teste, por Paul Valéry: um “místico sem Deus” (1896: 44).

Pensamos ainda em Hugo von Hofmannsthal e na sua “entrega à mística das coisas, à contemplação imaginativa e emocionalizada dos objectos, à *unio mystica* com a natureza, ao silêncio da comunhão absoluta” (Barrento 2012: 93). Será uma semelhante *mística das coisas* que vamos encontrar ainda em Valéry quando reflete acerca daquele momento que considera mais parecido com o *Génesis*:

Il ya a un moment où la lumière commence à s'en prendre aux choses, à leur faire balbutier leurs formes, et puis leurs noms successifs, à partir de celui-ci même des «choses» qui est le commencement. Il y a d'abord *quelque chose*; puis, *des choses*. Et c'est exactement comme dans la Genèse (*apud* Romer 1998: 130).

A identificação com a experiência da luz da madrugada como é contada por Rui Nunes em entrevista de 2012 é absoluta, talvez mesmo referência não declarada. Esse ponto do dia, observa o autor de *O Canto no Ocaso*, traz

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 (2012c: 18).

Onde Nunes fala de nostalgia podemos falar de desejo: de unidade do sujeito; de unidade entre o nome e a coisa; de comunhão com o Outro; ou mesmo de Deus, talvez a derradeira coincidência. Em grande medida, para Nunes, Deus é, de facto, *a palavra*. A palavra mais pura – a que *brotava em pureza* – e, por isso, “a palavra que não terá um gesto” (Nunes 2001a: 9). A questão poderá estar em compreender uma existência na qual a ausência de um gesto divino “não é uma falta, é uma plenitude terrível” (Nunes 2013d: 60).

VI – A assombração da morte

1 – Ruído e silêncio – o aspeto público e privado da morte

Tal como Deus, o espectro da morte atravessa toda a obra de Raul Brandão e de Rui Nunes. Isso é evidente no caso do primeiro, como nota Urbano Tavares Rodrigues: “A morte invade o texto de Raul Brandão, embacia-o, sobressalta-o, dá a lividez ao clima da vila, à sua alma sórdida. Palpa-se a morte na doença, na fealdade, na disformidade das personagens que compõem o coro” (2000: 573). Da mesma forma, em Rui Nunes “a mecânica da morte, impiedosa de tão anónima, [molda] desde sempre o [seu] imaginário” (Caleiro 2011: 35).

Interessa-nos pois descobrir algumas questões relacionadas com o som e associadas à morte, atendendo a que só se poderá falar da sua antecipação ou da morte do Outro. Segundo Edgar Morin, a morte provoca

[u]m horror simultaneamente ruidoso e silencioso, que se encontrará com esse duplo aspecto por toda a história humana. Ruidoso: explode nos funerais e no luto, troveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas [...]. Silencioso: corrói a consciência, invisível, secreto, como que envergonhado, no próprio coração da vida quotidiana (1970: 31).

Na obra de Raul Brandão, esse duplo aspeto de que fala Morin é bastante notório e audível no contexto – ora público, ora privado – da morte. Abordando em primeiro lugar o lado público e ruidoso, é exemplar *A Farsa*, livro que começa com o grito estridente do Anacleto: “Ai que ma levam! Ai que ma levam!” (1903: 7). Está nesse passo também presente a importância do luto, tantas vezes feito em termos exagerados e particularmente sonoros – “o exibicionismo da dor [...] vai até à utilização de carpideiros e carpideiras profissionais [...] [e] visa acima de tudo lisonjear a morte” (Morin 1970: 141). De facto, nesse cenário descrito em *A Farsa*, emerge a figura do viúvo, “a gritar fincado no caixão” (1903: 12) ou numa “explosão de lágrimas” (13). A

expressão da dor é de tal modo violenta que chega a ser condenada pelos presentes no velório: “– Tudo tem limites – intervém com indignação a Adélia – até a dor. Resigne-se, seja cristão! / – Não há nada pior que não acatar os decretos do Altíssimo” (12).

Surge então outro elemento fundamental no ritual da morte: a presença de uma comunidade. O velório e o enterro são atos profundamente enraizados como formas de assimilar o morto enquanto tal e iniciar o processo de luto, ao mesmo tempo que são um modo ajudá-lo a fazer a transição entre a vida e a morte. De resto, várias sociedades procuram esbater essa diferença entre a vida e a morte através de oferendas e é enorme o poder concedido aos mortos no decorrer da vida terrena – “Os «espíritos» (isto é, os mortos) estão, com efeito, presentes na vida quotidiana, regendo a fortuna, a caça, a guerra, as colheitas, a chuva, etc.” (Morin 1970: 29). Isso acontece até em certos pontos de Portugal, onde os vivos oferecem banquetes que “reconciliam geralmente o morto com os vivos, e são ainda um meio de estreitar os laços entre vizinhos e de evitar que a comunidade sofra um traumatismo com o desaparecimento de um dos seus membros” (Santo 1984: 184).

Todavia, estes elementos são mais fortes em sociedades ditas primitivas, nas quais “[a] morte *simbólica* [...] troca-se num ritual social de festa” (Baudrillard 1976: 44). No entanto, com o passar do tempo, “[a] morte real/imaginária (a nossa) só se pode redimir num trabalho individual de luto” (*ibidem*). N’A *Farsa*, verifica-se uma mistura emblemática do ponto de viragem em que se encontram os rituais sociais ligados à morte. A reunião existe e é ainda feita “[d]entro, numa sala, [onde] expõem num caixão o cadáver duma mulher magra, de cera, com flores baratas de papel na cabeça e no seio ressequido” (Brandão 1903: 8). Porém, já não se pode falar de um ritual social de festa, mas de um ambiente marcado pela dor e até mórbido, potenciado pelo contexto religioso.¹¹⁵ Assim, o cadáver é velado pelas “visitas de enterro: velhas, dois homens, um padre, todos de negro, hirtos e solenes, em roda, nas cadeiras da sala e no canapé de palhinha” (8).

Mesmo que este ato pressuponha um princípio benevolente, Brandão não deixa de apontar a sua frequente hipocrisia: o que se ouve é “palavras da regra, que soam

¹¹⁵ Moisés Espírito Santo refere que, para “os rurais, «dantes» a morte era alegre e a cor do luto era o branco. O enegrecimento da morte é uma contribuição cristã, uma das contradições da religião católica cujo padre, ao anunciar a entrada da alma em contacto com Deus, recita cânticos tão lúgubres como o *de profundis* e o *dies irae* e se cobre de paramentos negros” (1984: 182).

falso, sempre as mesmas” (9), discursos feitos “só dos lábios para fora, as mesmas palavras vãs” (12). Brandão denuncia com particular assertividade o pendor religioso, através da presença de Felícia, Patrícia e Adélia, *servas de Deus*, associação destinada a confessar os moribundos. De resto, “[a]o pé daquela dor sincera [do Anacleto] toma maior relevo a secura e a banalidade dessas mulheres, que só temem a Religião e, sobretudo, o Inferno” (13).

Esta presença de uma comunidade também é constatável n’*O Avejão, episódio dramático* e que, segundo Maria João Reynaud, já era antecipado pela cena inicial d’*A Farsa* (1999: 112). O cenário é um

[q]uarto de cama antiquado com oratório e cama de pau santo. A moribunda dormita numa poltrona. Ao lado a criada faz meia. Afastado, um grupo de três velhas antediluvianas escuta um homem imponente que discursa. Uma delas traz um grande lenço vermelho na mão. É noite. Falam baixo (Brandão 1929: 9).

Esta primeira didascália demonstra desde logo a importância do quarto. Segundo Philippe Ariès, a partir do século XVII, o “drama abandonou os espaços do além. Aproximou-se e joga-se agora no próprio quarto do doente, em redor do seu leito” (1977: vol. 1, 130); esse espaço “tornava-se o teatro de um drama onde o destino do moribundo se jogava uma última vez, onde toda a sua vida, paixões e apegos eram postos em causa” (*ibidem*: 131).

É esse drama que se desenlaça na terceira cena, momento de crise, juízo final e encontro com a figuração da morte – *o avejão* –, uma sombra “que pouco a pouco toma corpo. É um ser glabro e esguio, de pernas magras, que esfrega as mãos uma contra a outra e vem devagarinho postar-se ao pé da Velha” (Brandão 1929: 17).¹¹⁶ Já na curtíssima cena anterior apareciam os primeiros indícios desse transe final, através de visões e da escuta de vozes sem fonte identificável:

A Velha: Antónia, pareceu-me ouvir vozes.

Antónia: Foi o senhor Caetano que saiu.

A Velha: Ah!... Mas não é isso, era outra cousa... Outras vozes... Vejo figuras.

Antónia: É da febre.

A Velha: E da morte. Ontem vi perfeitamente uma aventesma com um saco às costas.

¹¹⁶ Mais uma vez, o carácter espectral da figura é importante. Segundo o *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, *avejão* é variação de *abusão*: “«fantasma» [...] «visão, aparição»” (Machado 1952a: 52).

Antónia: Delírio. Descanse um bocadinho (16).

Como nota Rita Martins, *O Avejão* é “a mais desesperada peça [de Raul Brandão] sobre o limiar da morte e a irreversibilidade do tempo” e “[a] cena que imagina para representar a morte corta radicalmente com o naturalismo cénico e abre-se ao expressionismo fantástico com a criação de uma personagem sobrenatural nascida das sombras” (2007: 104). Parece pois coincidir com a iconografia macabra na qual, nos derradeiros instantes de vida,

os assistentes nada vêem do que se passa, e, pelo seu lado, o moribundo não os vê. Não porque tenha perdido o conhecimento: o seu olhar fixa com uma atenção tenaz o espectáculo extraordinário que é o único a perceber, seres sobrenaturais invadiram o quarto e comprimem-se à sua cabeceira (Ariès 1977: vol. 1, 131).

Portanto, não é o juízo do apocalipse mundial, mas o fim do mundo do próprio indivíduo: “A grande reunião do fim dos tempos faz-se dentro do quarto do doente” (*ibidem*: 131).

A obra de Raul Brandão aparece no cruzamento entre uma sociedade que ainda conserva traços dessa ritualização associada à morte e uma outra que progressivamente a vai silenciando, como teremos oportunidade de verificar. Portanto, a propósito de *O Avejão*, ainda podemos falar de uma *dança macabra*, mas, como refere Pedro Eiras em *Tentações – ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, “de uma Dança Macabra para solista” (2009: 160). De qualquer modo, o ensaísta destaca ainda o imaginário medieval que esse texto brandoniano convoca:

Tudo o que Huizinga escreve sobre o macabro medieval deve subjazer à leitura de *O Avejão*: o surgimento dos mortos aos vivos, as exortações morais, um complexo imaginário poético, pictórico, coreográfico, as gravuras de Guyot Marchant, as danças na mansão de Bruges do Duque de Borgonha em 1449, o Cemitério dos Inocentes em Paris (*ibidem*: 160).

Ao contrário do que defende Baudrillard – o fim de determinadas imagens associadas à morte no século XVI –, em Brandão não se perdem por completo a “foice e o relógio, [...] os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média” (Baudrillard 1976: 42). De facto, a par do fim pessoal – mas ainda dentro de um contexto público e de comunhão –, é bastante frequente a dimensão apocalíptica nas

obras de Raul Brandão. Vejamos, por exemplo, o último capítulo da versão de *Húmus* publicada em 1917: “O ribombo da artilharia mistura-se ao uivo da besta luxuriosa, aos gritos de terror e de loucura, ao rugido da infâmia e ao vômito dos bêbados. Ao longe não cessa o crepitar das metralhadoras” (1917: 317). Neste caso, o horizonte da morte está claramente presente; emerge uma *paisagem sonora* deveras ruidosa, que potencia o grito: “Debalde tapo os ouvidos: o rumor sobe cada vez mais alto. Ouço um grito como se eu próprio gritasse” (*ibidem*: 312).

Podemos ainda aproximar alguns elementos da obra de Brandão ao conceito bakhtiniano de *literatura carnavalizada*: “literature that was influenced – directly and without mediation, or indirectly, through a series of intermediate links – by one or another variant of carnivalistic folklore (ancient or medieval)” (Bakhtin 1929: 107). De facto, alguns elementos do folclore ecoam na obra brandoniana: pensamos, por exemplo, num texto com o título “Dia de entrudo”,¹¹⁷ no qual se cruza o carnaval e a crise política e social:

E os bêbados andam aos tombos. Ouvem-se gritos. Gritos carnavalescos, rugidos de bestas aos vômitos. Domingo de Entrudo. O País acabará entre os vômitos dos bêbados que jogam o Entrudo no meio da rua?... [...] A atmosfera é de tragédia – e na rua passam bandos, com lantejoulas e um corno enfiado num pau, com cabriolas desengonçadas de palhaços. Viva! Urra! Portugal vai morrer? Portugal vai morrer no Entrudo? Sente-se que isto caminha passo a passo para a agonia (1922b: 327).

Tal cruzamento compreende-se bem à luz de um dos fatores que contribui para a *carnavalização*, segundo o autor de *A Poética de Dostoievski*:

The laws, prohibitions, and restrictions that determine the structure and order of ordinary, that is noncarnival, life are suspended during carnival: what is suspended first of all is hierarchical structure and all the forms of terror, reverence, piety, and etiquette connected with it – that is, everything resulting from socio-hierarchical inequality or any other form of inequality among people (including age) (1929: 123).

¹¹⁷ Como refere Túlio Ramires Ferro, organizador de *Os Operários*, “Dia de entrudo” trata-se de um “[a]rtigo inédito de Raul Brandão, cujo manuscrito se encontra no seu espólio literário” (Brandão 1984: 329).

Podemos pensar ainda em outros episódios, caso da véspera de S. Nicolau, festa pagã referida no terceiro capítulo d'*A Farsa*:

toda a população na rua: uma mixórdia de grotesco e de caligens, de lama e gritos [...]. Na noite ressoam gritos, urros, e clarões de archotes revoloteiam [...]. Os tambores rufam sem interrupção [...]. A turba avança, a praça transborda: há milhares de bocas que gritam ao mesmo tempo (1903: 37).¹¹⁸

Este episódio exemplifica bem a atenção que o autor sempre concedeu às tradições populares. E, como afirma Bahktin, “[t]he sensitive ear will always catch even the most distant echoes of a carnival sense of the world” (1929: 107).

Este lado público associado ao grito e à morte acaba por contrastar, mesmo em termos sonoros, com a dimensão privada da última. Neste aspeto, talvez não exista expressão tão forte como a primeira frase de *Húmus*: “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (1926a: 57). Já antes chamámos a atenção para certas propriedades acústicas que contribuem para a monotonia dessa frase, tal como é referido por Luís Mourão ou por Maria João Reynaud (cf. p. 66 e 67). Em todo o caso, apesar de no texto surgir o verbo “ouvir”, cremos que na verdade se trata de uma escuta. Ou seja, escuta como tentativa de dar um sentido ao impulso sonoro captado.

Nisso, como já referimos (através da abordagem de Pierre Schaeffer), escutar difere de ouvir (*ouïr*), compreender (*comprendre*) ou entender (*entendre*). Escutar – *écouter* – é “prestar oído, interesse por algo. Implica dirigir-se activamente a alguém o a algo que me es descrito o señalado por un sonido” (Schaeffer 1966: 62). Em Brandão, o silêncio terá quase sempre uma leitura simbólica. Escutar o silêncio é constatar a impossibilidade de escapar a um ruído que remete quase sempre para a finitude. É assim que a passagem do tempo se assemelha a um pêndulo que bate com uma regularidade de metrónomo e que se escuta como “pra a morte!”: “só o pêndulo invisível vai e vem com a mesma regularidade implacável – pra a morte! pra a morte! pra a morte!” (Brandão 1926a: 58).

Essa escuta tem fortes implicações no plano privado: uma vida que se prolonga ao ritmo da antecipação da morte resulta no absurdo da existência. Para Max Weber, a

¹¹⁸ Mesmo em “Os Nefelibatas”, retoma-se o imaginário medieval através da descrição de “uma dança macabra de Saint-Saëns” (Borja 1892: 30). E não há maior quebra das hierarquias sociais do que essa dança que coloca todos em igualdade: pobres e ricos, velhos e novos.

absurdidade é também um traço definidor da vivência no início do século XX e advém do aumento no domínio do saber. Segundo o autor, o homem civilizado,

imerso num mundo que constantemente se enriquece com novos conhecimentos, ideias e problemas, pode sentir-se “cansado de viver” mas não “saciado”. Nunca terá sido capaz de captar mais que uma porção mínima do que a vida do espírito constantemente ilumina, e que será, além disso, algo de provisório, nunca definitivo. Por isso a morte se torna para ele um facto sem sentido. E como a morte carece de sentido, também o não tem a cultura enquanto tal, pois é justamente ela que, com a sua insensata “progressividade”, priva a morte de sentido (1919: 160).

O nexó que se estabelece entre morte e silêncio intensifica a experiência da solidão dentro da obra. Esse elemento pode mesmo ser integrado dentro de um “ideário niilista” que, segundo Urbano Tavares Rodrigues (2000: 572), Raul Brandão terá ido buscar a Dostoievski. Desse modo, o escritor português está novamente numa encruzilhada onde “[o] niilismo, o absurdo, formarão o clima, o «caldo» das angústias modernas. Nessa decomposição, uma única presença: a morte” (Morin 1970: 267).

Torna-se para nós evidente a noção de que o silêncio e a progressiva ausência de vínculos despertam o indivíduo para uma consciência do tempo através do corpo. É aí que se vê e, mais importante, se ouve a passagem do tempo. De certo modo, Brandão antecipa uma sensação que se tornou especialmente aguda em meados do século XX – “To say that a person is silent is simply a figure of speech; to sense a presence in a room is actually to hear the combined audio activity of a body at rest” (Toop 2010: 187). Deste modo, acompanhamos Luís Mourão quando escreve que, em *Húmus*, no meio dos vagos indícios narrativos, “é esse silêncio que importa, esse rumor de morte, porque ele é o signo paradoxal dos gritos catafísicos, da voz especificamente corporal” (1996: 81).

Há portanto um círculo terrível: no “indivíduo solitário já se não sente *nada de comum*. [...] Já não há, pois, universal nem cultural. O indivíduo encontra-se sozinho na irracionalidade. *Já só se tem a si mesmo*. [...] O isolamento atrai a obsessão da morte e a obsessão da morte torna a fechar o isolamento” (Morin 1970: 265). Se o grito enquanto indício de dor e sofrimento era o elemento comum a toda a História, a ausência de vínculos conduz-nos à hipótese de encontrar no silêncio o único elemento realmente *comum*: o facto de que, depois de todo o som ser suspenso ou negado, “há” ainda o silêncio (a relevância deste “há” será mais tarde explorada).

Em Rui Nunes, esse caráter mais público da morte quase desaparece e acompanha uma mudança de paradigma que alguns autores remetem para o início e meados do século XX:

Death has gradually been removed from public spaces, where it was contained in communal, religious beliefs and practices [...] into the seclusion of the hospital [...]. Funeral rites have similarly ceased to be a concern for the community as a whole, becoming a private matter for the family and friends of the dead person, again organized by a group of specialists (Mellor 1993: 20).

Mesmo que a visibilidade da morte tenda a desaparecer, não desaparece a dimensão sonora. Na obra de Nunes, a morte é acompanhada de vários sons.

Como se lê em *Barro*, num excerto que citamos em parte e que tem por título “o som da morte”, essa descoberta fundamental dá-se na infância:

Os costilos fecham-se, em explosões secas. Arrepiado, levo as mãos às orelhas. E paro. Mas depois corro. Som após som:

por entre as oliveiras, clareia uma guerra. [...] Mejangras e picanços debatem-se, estrangulados, sobre a terra, na poeira convulsa de um voo. E eu corro, de morte em morte, abro o costilo e atiro o pássaro para dentro da sacola, atado aos cóis das calças por um cordel, e que me bate nos joelhos como uma almofada ainda morna. Este som já anuncia a minúscula gota de sangue ao canto do bico, o enxovalho das penas, as molas partidas das patas. Um desmazelo embalsamado e sujo. A morte enche a sacola. Quase não se ouve (2012a: 13-14).

Só neste curto fragmento, a morte está associada a pelo menos três sons diferentes: dos costilos (armadilhas usadas para apanhar pássaros), objeto cuja “explosão seca” regressa num outro momento do mesmo livro: “armávamos aos pássaros, sob as oliveiras. E ouvia-se a morte no som dos costilos a fecharem-se” (*ibidem*: 40); outro som é o dos pássaros presos aos arames, em agonia; e, por fim, o som da sacola cheia e a bater irregularmente, “anunciando” a morte. Em todos os casos, o som associado é provocado por diferentes frequências sonoras. Logo, forma acústica do caos e da interrupção de sentido.

O som acompanha a descoberta da morte que, por sua vez, é a descoberta do tempo, num nexu que já surgia em *Ofício de Vésperas* – “morte: essa palavra do tempo / enigmática tatuagem nos sons da tua vida” (2007a: 42) – e que é repetido em entrevista: “No princípio Deus criou realmente a morte, criou o tempo e com o tempo tudo vai

morrer” (Nunes 2013d: 57). De resto, no excerto de *Barro*, trata-se de sons que interrompem e se opõem ao canto dos pássaros e, em grande medida, à harmonia ou a uma ideia de beleza apolínea. Olivier Messiaen, compositor que com frequência integra esse canto nas suas obras, entende o tempo precisamente em oposição ao cantar dos pássaros, como escreve no prefácio ao seu *Quatuor pour la Fin du Temps*: “[l]es oiseaux, c’est le contraire du Temps; c’est notre désir de lumière, d’étoiles, d’arc-en-ciel et de jubilantes vocalises!” (1941: I).

De facto, na obra de Nunes, a escuta do som da morte em função da temporalidade é um traço forte. Em *A Crisálida*, essa escuta ganha forma na imagem do metrônomo: “o metrônomo não pára, / unicamente deixa de se ouvir. Para lá e para cá, parece um movimento. Mas é só a obstinação de uma faca. / Crime após crime, guerra após guerra, a sua indiferença enche uma pausa” (2016a: 29). Neste caso, é ainda mais notória a escuta da morte num objeto que tem por função marcar o tempo e um ritmo regular que é o mesmo da morte – “rítmica pulsação. A da morte” (2009a: 102) – e que, em *A Mão do Oleiro*, se repete em diferentes páginas como operação de subtração e soma: “tira e põe, tira e põe, tira e põe” (*ibidem*: 18, 47, 61). De resto, o movimento do metrônomo é muito similar ao “pêndulo invisível” referido por Brandão em *Húmus* e que repete continuamente “pra a morte! pra a morte! pra a morte” (1926a: 58).

O metrônomo torna-se assim pulsação espectral. Presença que se vela no contexto de uma peça musical ou, simbolicamente, no meio do ruído do mundo, potenciado pelo crescimento de uma paisagem sonora *lo-fi* que afunda na sua totalidade os *marcos sonoros*, entre os quais os sons da morte: pensamos, por exemplo, no toque a finados, sinal carregado de significado e progressivamente submerso num contexto citadino.

Assim, nesta obra, a profundidade da escuta está ligada a determinadas condições que aparentemente colidem: o silêncio e a hiperacúsia. No segundo caso, a exacerbação do sentido auditivo é particularmente forte para Francelina, personagem de *Grito* para a qual – como tantas outras na obra de Nunes como de Brandão – “tudo se transformou em som: as cores, as formas, os espaços” (1997: 91). Desse modo, para essa personagem, é constante ouvir, como em *Húmus*, o ruído de morte que devagar rói e persiste: “é o ruído desta morte a crescer que ouve quando todos se calam, há sempre som na sua vida, o som é a pobreza da sua vida” (*ibidem*: 80).

Não se podendo conhecer a própria morte, é da ordem da lógica que não se conheça o seu som. Portanto, só se pode escutar o limite do sofrimento e os indícios da morte do Outro:

– a morte é um som. Queixumes, rancores, murmúrios, choros. Alguém acaricia a face de um moribundo e ouve-se a pele nos dedos que a percorrem. A morte é um som insuportável. Não aguento mais: disse. Mas aguentei. A minha vida é o terror desses sons. Mesmo tapando os ouvidos continuo a ouvi-los (84).

Assim, a presença da morte é constante se verificarmos como quase sempre a saúde se subordina à doença: “*espreitar os sons da morte: eis a vida*” (84).

Ainda no mesmo livro, podemos começar a constatar a diferença entre as condições em que morrem algumas personagens de Rui Nunes e Raul Brandão e o seu impacto em termos sonoros. Este facto é evidente em especial na terceira e última parte de *Grito*, quando o leitor encontra Francelina no que se poderia considerar um asilo. Como temos referido, “there is a tendency for all persons now to die in situations of unparalleled isolation [...]. The hospice, like the hospital, remains an institutional expression of the modern desire to sequester death away from the public gaze” (Mellor 1993: 21). Tantas vezes à custa de uma ideia de bem estar e de melhores condições, na verdade trata-se de exclusão e silenciamento.

Assim, as presenças mais próximas são trocada por “profissionais da saúde”:

A enfermeira limpa a mesa de cabeceira, coloca sobre ela uma garrafa de plástico meia de água e um copo amarelo. Tem pena dessa mulher que sempre viu ali, ora parada junto à janela, de olhos no jardim, ora sentada na cama, a passar suavemente os dedos de uma mão pelos dedos da outra, num gesto infundável (Nunes 1997: 109).

Em *Grito*, podemos observar ainda a comum experiência do doente que recebe visitas num espaço absolutamente desindividualizado. Como recorda Emília, irmã de Francelina, “a última vez que a vi, foi numa casa de saúde nos arredores de Lisboa, há muitos anos, lembro-me, de uma sala de visitas, com azulejos até um terço das paredes, onde me sentei, num sofá de napa” (113). Daí a constatação óbvia – terrivelmente óbvia – de Francelina: “– esta não é a minha casa” (119).

Não por acaso, essa afirmação é igual à de Greta, personagem de *Os Olhos de Himmler* que também vive num asilo onde é visitada pela filha: “Esta não é a minha

casa” (2009a: 17), repete-se. Nesse espaço, de partilha de solidão, procura-se a harmonização e a redução do ruído ao mínimo: “as velhas deslizam em cadeiras de rodas, no trilho junto à margem, algumas têm a cabeça inclinada para o ombro e uma enfermeira passa-lhes de vez em quando um lenço pelo queixo, outras olham a distância, muito hirtas” (*ibidem*: 18). Como verifica Philippe Ariès, “[u]ma morte demasiado aparente, demasiado teatral, demasiado ruidosa [...] não é compatível com a vida profissional de cada um, e ainda menos com a do hospital” (1977: vol. 2, 341). Num ambiente controlado ao limite, o grito ocasional torna-se ainda mais violento e instala uma espécie de pânico:

de vez em quando a minha mãe diz uma palavra que é um esquecimento, e todas as palavras de que não se lembra estão ali, concentradas numa única, insuportável, uivo de cão doente, e as enfermeiras vêm a correr, a empurrar carrinhos, macas, velhos, por esses corredores, param à porta dos quartos e perguntam: foi aqui que gritaram? (18-9).

Na comparação entre as obras em estudo, nota-se uma clara diferença quanto aos espaços e rituais consagrados à antecipação da morte: em Raul Brandão surge ainda a casa, o quarto, o descontrolo e a presença de uma ideia de comunidade. Em Rui Nunes é já o hospital, o asilo, o controlo e a ausência desse tipo de comunidade. Insistimos na diferença: nos povos ditos primitivos, “toda a morte é social, pública, colectiva, e é sempre efeito de uma vontade adversa que deve ser absorvida pelo grupo (nada de biologia). Tal absorção faz-se mediante a festa e os ritos” (Baudrillard 1976: 72). Por outro lado, “[o] nosso morto é alguém que desaparece. Nada mais tem para trocar. É já um resíduo antes de morrer. No termo de uma vida de acumulação, é ele que é subtraído do total: operação numérica” (*ibidem*).

Para Nunes, esta contabilidade é talvez o facto mais terrível no entendimento moderno da morte e teve o expoente máximo no Holocausto:

Quando Reinhard falava com Heinrich, a morte tinha tantas palavras que desaparecia, tantos números, tantos pormenores, páginas e páginas de morte. Nos seus rostos jovens a morte era uma aplicação de contabilista:

tira e põe

tira e põe

tira (Nunes 2011: 46-7).

Se a subtração imposta pela morte só por si é atroz, mais se torna quando praticada pelo homem sobre o seu semelhante, tendência que surge em especial nos regimes totalitários. É o culminar da necessidade de limpar o mundo de um determinado conjunto de pessoas, tal como foi realizado pelo “Estado jardineiro” (Bauman) e cujo exemplo mais perfeito é o nazismo.

Mais frequentemente essa eliminação é a do Outro que não dá ou já não dá rendimento, apenas despesa: o “louco”, o que tem uma deficiência, o doente terminal, o marginal, etc. No mesmo sentido, pelo menos no contexto ocidental, até a “terceira idade” atinge agora esse estado de “erva daninha”: é “um considerável peso morto na gestão social. [...] Um terço da sociedade ingressa assim num estado de parasitismo económico e de segregação” (Baudrillard 1976: 69-70).¹¹⁹ Nunes verifica igualmente que quem se furta – por opção ou não – a um “padrão colectivo [...] [é] segregado”, e comenta: “o que fica é um mundo que se quer sem mácula. Eu tenho horror à ausência de mácula” (Nunes 2003: 6).

Portanto, não é raro encontrar nos livros do escritor português a denúncia da repercussão de uma assepsia da morte, cada vez mais remetida ao silêncio e longe do olhar. Na realidade, esse facto é apontado por vários autores a partir de meados do século XX. Nesse sentido, Céline Lafontaine fala em *société postmortelle* para caracterizar a sociedade contemporânea:

Le déni de la mort, son effacement progressif de l’espace public, et la logique de contrôle biomédical qui l’accompagne sont généralement reconnus comme des traits caractéristiques de la modernité. [...] [C]ette négation moderne de la mort marque certes une remise en cause des formes traditionnelles de ritualisation, mais aucunement leur disparition (2008: 193).

Já em 1976 Baudrillard ia no mesmo sentido, mas pensava em termos de “cultura da morte”, visto que a morte,

à força de ser embranquecida e enxugada, limpa e tornada a limpar, negada e esconjurada, [...] passa para todas as coisas da vida. Toda a nossa cultura é higiénica: visa expurgar a vida da

¹¹⁹ Em *Ladoni*, Artur Aristakisyan também menciona a capacidade que o sistema tem de separar as pessoas em dois grupos: “those who are functional, and those who are doomed” (1993: 1: 34: 02 – 1: 34: 07).

morte. É a morte que os detergentes visam na menor das lavagens. Esterilizar a morte a todo o custo, vitrificá-la, criogenizá-la, climatizá-la, maquilhá-la (1976: 96).

Nesse estudo, *L'Echange Symbolique et la Mort*, o mesmo autor defendia ainda que, nesse processo, os rituais não se perdem em absoluto, mas são alvo de uma simples troca:

Somos substituídos pelo hospital e pela medicina – a extrema-unção técnica substitui todos os outros sacramentos. O homem desaparece dos que lhe são próximos antes de morrer. Aliás, é disto que ele morre. [...] [S]e o sacerdote era apenas um abutre, tal função é hoje amplamente desempenhada pela medicina, que a todos tira a palavra, esmagando-os com cuidados e solicitude técnica (*ibidem*: 99-100).¹²⁰

Mais recentemente, podemos notar essa tendência em Byung-Chul Han quando pensa acerca da supressão de qualquer traço de negatividade na sociedade atual. Nesta, para o filósofo sul-coreano, o Homem contenta-se com a “mera vida”, isto é, mera sobrevivência. Assim,

[a] defesa da mera vida exacerba-se hoje como absolutização e fetichização da saúde. O escravo moderno prefere esta última à soberania e à liberdade. Parece-se com o «último homem» de Nietzsche, para o qual a saúde constitui, enquanto tal, um valor absoluto. A saúde é elevada à condição de «grande deusa» (2012: 27).

No fundo, nesse processo de troca simbólica, cabe ao médico o papel de novo milagreiro: “O tempo da morte alongou-se à vontade do médico: este não pode suprimir a morte, mas pode regular a sua duração, de algumas horas que era antigamente, a alguns dias, a algumas semanas, a alguns meses, até mesmo a alguns anos” (Ariès 1977: vol. 2, 339).

¹²⁰ O processo de “branqueamento” da morte é particularmente visível no negócio da morte, nomeadamente através das agências funerárias: “As práticas das *funeral homes*, que nos parecem tão ridículas e deslocadas, a nós, idealistas da morte natural, são, por isso mesmo, fiéis à mais antiga das tradições. Onde se tornaram absurdas é na sua conotação de *naturalidade*. Quando o primitivo carrega o morto de signos é para o fazer transitar, o mais depressa possível, para o estatuto de morto [...]. Nada de o morto fazer o papel de vivo [...]. O cenário das *funeral homes* é o contrário” (Baudrillard 1976: 97).

Admitindo essa hipótese, a sociedade passa a entender a morte como falhanço – falhanço da racionalidade, da ciência, da *positivização* – “A morte deixou de ser admitida como um fenómeno natural necessário. É um fracasso, um *business lost*” (*ibidem*: 340). É isso que, no entender de Zygmunt Bauman, faz imperar o silêncio com que se tenta cobrir hoje a morte, reação que denota a culpa pela incapacidade de *produzir* mais vida. Não podemos deixar de pensar nas experiências que florescem tendo em vista algo parecido com a imortalidade (por exemplo, clonagem, criogenização, hibridismo homem/máquina) ou na crescente obsessão com o controlo sanitário. Todavia, apesar de todo o progresso científico, não há nada que anule a mortalidade e, por isso, falha a comunicação entre aquele que tem a morte iminente e o que lhe vai sobreviver. Num excerto longo, mas imprescindível, escreve o filósofo de *Modernidade Líquida*:

The dying die not so much in *loneliness*, as in *silence*. There is nothing we can communicate about in the only language we both command and share – the language of survival. It is the impossibility to communicate, the silence between us, the cowardly silence that hides the impotence, that is the deepest cause of embarrassment. Our usual resourcefulness and industry have failed us, and this is something to be ashamed of in the world that measures human quality by the amount of know-how demonstrated in the efficiency and effectiveness of action.

The failure to communicate with the dying is the price which we, the denizens of the modern world, pay for the luxury of life from which the spectre of death has been exorcised for the duration; [...] Modern instrumentality has *deconstructed mortality*. Deconstruction does not abolish death. It has only left it unadorned, naked, stripped of significance. Death is nothing but waste in the production of life; a useless leftover, the total stranger in the semiotically rich, busy, confident world of adroit and ingenious actors (1992: 131).

A morte torna-se um resíduo, algo que não traz rendimento, e por isso tende a ser colocada à margem até do discurso. No entanto, Bauman não pode falar em “mortalidade suprimida”, mas em “mortalidade desconstruída”, termo bastante apropriado a um mundo no qual “[o] tempo da morte alongou-se e subdividiu-se ao mesmo tempo. [...] Há a morte cerebral, a morte biológica, a morte celular” (Ariès 1977: vol. 2, 339).

Também por esses motivos, para Rui Nunes, a desconfiança em relação à “divinização da saúde” é literal: “Quando ouço fazer a apologia da beleza e da saúde fico muito perturbado. Porque é a apologia da «limpeza» e isso é terrífico” (Nunes

2003: 6). Esta opinião mostra outra vez a adesão a uma ideia de morte que não é limpa, nem harmónica, mas “o frenesim dos vermes” (2013a: 28). É feita dessa espécie de rumor da terra, húmus do qual se releva o seu carácter abjeto – como uma “larva [que] desperta da sua hibernação, / e recomeça: / come e defeca / come e defeca” (2013b: 9).

Em Raul Brandão, sendo certo que surge várias vezes o plano individual e privado do confronto com os mortos e com a morte, é ainda frequente ouvir-se gritar, carpir, ritualizar a morte e integrar o próximo nesse processo (mesmo que muitas vezes denunciando a hipocrisia). Já em Rui Nunes, ainda menos desse mundo sobra. Apenas silêncio, segregação, solidão, invisibilidade do doente e daquele que vai morrer.¹²¹ Em suma, como escreve Philippe Ariès, “[m]orria-se sempre em público [...]. Hoje, [...] há realmente todas as probabilidades de se morrer na solidão de um quarto de hospital” (1977: vol. 1, 29).

¹²¹ Em *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Carlos Alberto Augusto defende que o silêncio em Portugal se liga ao autoritarismo e ao medo. Para além disso, entre outros elementos, o “silêncio da paisagem sonora portuguesa é [...] o espaço da solidão, da doença, da morte e do luto” (2014: 55) ou mesmo dos “silêncios daqueles a quem retiraram a voz, daqueles que estão demasiado enfraquecidos para falar” (*ibidem*).

2 – Ressonância do corpo tumular

Pensamos que a tendência moderna para valorizar uma certa assepsia da morte acompanha o desejo de visibilidade, positividade e transparência. De resto, pode residir aí uma diferença entre o mundo ocidental e o oriental, ainda que essa separação esteja cada vez mais esbatida. Porém, nos anos trinta do século XX, Jun'ichirō Tanizaki defendia que, ao contrário do que era prática no oriente, o ocidental estava sempre à procura de uma luz mais brilhante: “From candle to oil lamp, oil lamp to gaslight, gaslight to electric light – his quest for a brighter light never ceases, he spares no pains to eradicate even the minutest shadow” (Tanizaki 1933: 48). Nesse sentido, insurge-se mesmo contra o brilho dos hospitais e nota a preferência oriental por uma certa sujidade e pelo insalubre (*ibidem*: 20).

Se Tanizaki fazia o elogio da sombra, hoje será mais comum pensar no medo e na supressão da sombra e da morte no contexto do espaço público. Tanto a sombra como a morte se associam ao enigma, à estranheza e à obscuridade, e partilham até uma certa afinidade cromática, como assinala Michel Pastoureau em *Preto – História de uma Cor*: “Cor da noite e das trevas, cor das profundezas da terra e do mundo subterrâneo, o preto é também a cor da morte” (2008: 42).

Quando falámos em estranheza estávamos seguramente a pensar em *unheimlich*, categoria tão discutida por Freud e que já relacionámos com o eco e o espectro, ambos num instável compromisso entre presença e ausência. Nesse âmbito, é natural o destaque que merece o Gábiru, figura que, como qualquer espectro, regressa com frequência e sobre o qual parte da crítica brandoniana considera tratar-se de um *alter-ego* do narrador. Porém, interessa-nos pensar em outros espectros e sombras. Num raro depoimento, concedido a Américo Durão, Raul Brandão afirma a importância de tais

representações dos mortos: “Algumas sombras têm acompanhado a minha vida e estão aqui, a meu lado” (*apud* Durão 1930: 167).

No que respeita à carga simbólica dos mortos, Edgar Morin refere como, para além da sombra, “o duplo pode ainda manifestar-se no eco (reflexo auditivo)” (1970: 128). Assim,

[o] duplo é o âmagô de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos.

Mas esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco (*ibidem*: 126).

Relembremos uma das mais relevantes frases de *Húmus*: “É a voz dos mortos insistente que teima e se nos impõe. Mais fundo: não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos” (1917: 24-25). A ser assim, os mortos ecoam nos vivos da mesma forma que somos o eco que virá, ideia que se aproxima de um nietzschiano eterno retorno do mesmo. É assim que, por exemplo, uma “cantiga gutural do rapaz do gado vem do princípio do mundo” e é “repetição textual de outros gestos já desfeitos em pó” (1925: 45). Tal repetição influencia mesmo a estrutura dos livros de Brandão, em particular de *Húmus*. Jacinto do Prado Coelho dirá que “a reiteração é um dos princípios dominantes quer da composição quer do estilo” (1969: 320) e Luís Mourão chega mesmo à conclusão que “[o] único acontecimento diegético em *Húmus* é a reiteração. Tudo ecoa, tudo se repete” (1996: 63).

Para além disso, podemos constatar o frequente retorno de Brandão dentro do contexto da literatura portuguesa. De facto, Brandão ecoa ainda hoje com extrema força: em leitores e autores, entre os quais Rui Nunes. Será no poder concedido à morte e aos mortos que uma certa linhagem a ligar os dois autores tem o vínculo mais forte. Se, em *Húmus*, “os mortos empurram os vivos...” (1926a: 80), em *Armadilha*, “um morto ocupa, sem remorsos ocupa todo o espaço, o poder dos mortos é esse espaço imenso que nos empurra, esse espaço que, se o deixassem, seria o espaço todo” (2013a: 28).

Esta visão terá consequências também no entendimento brandoniano da História e de como “o homem tem atrás de si uma infindável cadeia de mortos a impeli-lo, e todos os gritos que se soltaram no mundo desde tempos imemoriais se lhe repercutem na alma” (1912: 23). A História é um processo de tal modo encadeado que acorrenta quem dele faz parte: todos, num destino comum, presos aos gritos do passado, ao

mesmo tempo que já assombrando o futuro. Daí que o autor tenha da convivência entre vivos e mortos uma visão literal: “[e]u vejo, positivamente vejo, os mortos a empurrarem os vivos” (*ibidem*: 34). A resposta surge não como *amor fati*, mas também não como *horror fati*. Antes como assombro, *sputor fati*, através da descoberta espantosa de que “isto dura desde sempre, para todo o sempre” (Mourão 1996: 38). Resta a repetição e a “mixórdia”, palavra tão usada na sua obra. E é nesse ponto que emerge com mais clareza um Rui Nunes brandoniano:

esta terra é uma esfera de mortos, pesada de mortos, é sobre eles que vivemos. Doenças, guerras, epidemias. Matança após matança, compactos, os cadáveres acumulam-se. Ruínas, ossos, excrementos. Respiramos mortos. Fogos, vulcões, cinzas. Pisamos mortos, o vento arrasta mortos, bate-nos na cara o grande esquecimento, tudo é a memória de um grande esquecimento (2014b: 106).

O final deste excerto faz-nos pensar numa outra forma de pensar no eco: a “memória de um grande esquecimento”. Já antes sugerimos que o eco era a manifestação sonora de uma presença espectral. Quer dizer que a presença original é anulada, mas retorna como reminiscência: “Mãe. Mãe. Esta palavra repercute, tornou-se um eco. Nada. Que abre para nada. Que abre” (2012a: 55). No primeiro capítulo explorámos já a relação entre eco e memória e vimos como um determinado som tinha capacidade de abrir um *momento espectral* que desregula a ordem do tempo e no qual é possível juntar “the real and the unreal, the actual and the inactual, the living and the non-living, being and non-being” (Derrida 1993: 12).

No texto de *Barro* antes citado, é a partir de um som – *mãe* – que surge um desses momentos:

Mãe. Mãe. Esta palavra repercute, tornou-se um eco. Nada. Que abre para nada. Que abre. Para as nogueiras do outro lado do parque, a relva branca de geada, um miúdo a correr, o grasnar de um ganso, o crocitar de um corvo, mãe, a tua falta abre para um mundo que abre para a tua falta (2012a: 54-5).

Este momento é ainda mais complexo visto que a ausência vislumbrada mostra o vazio de uma ausência matricial original, uma espécie de orfandade. De certo modo, voltamos à estrutura do *fractal* – a falta mostra a falta.

Todas estas experiências estão muitíssimo apoiadas no enorme poder da memória quando ativada por impulsos sensoriais. É assim que numa viagem pode acontecer uma “espécie de retorno à infância através de sons, cheiros e sombras” (Nunes 2014a: 32). Na obra de Brandão, esse facto é em tudo similar. É mesmo num dos volumes de *Memórias* que encontramos outro *momento espectral*, de convivência de vivos com mortos, num texto que tem o importantíssimo título “O silêncio e o lume”:

Querida: estamos sozinhos à mesa nesta noite infinita em que a chuva cai lá fora com um ruído monótono de choro. Estamos sós nesta noite de saudade e nunca foi maior a nossa companhia, porque cada vez me sinto mais perto dos mortos. Rodeiam-nos, chegam-se para mim e sentam-se ao nosso lume. São legião... Mais perto, que eu faço uma labareda que nos aqueça a todos! A velha mesa da consoada foi-se despovoando com o tempo, mas hoje estão aqui sentadas todas as figuras que conheço desde que me conheço... Tu, toda branca, e que mesmo através do túmulo me transmites sonho; tu, mais longe, mais apagada e sumida; e tu, que vens de volta, e encostas os teus cabelos brancos aos meus cabelos brancos, para me dizeres baixinho: – Menino! – Pois ainda me chamas menino?! – Outro acolá sorri e outro tenta falar... Dois vivos e tantos mortos sentados à roda desta mesa que veio de meu pai, foi de meu avô e pertenceu já a outras gerações desconhecidas, mas que estão aqui também comigo, escutando e sorrindo [...]. Nunca estive tão acompanhado como hoje nesta ceia religiosa de fantasmas [...]. Dá-me as tuas mãos, querida, e deixa arder o lume, enquanto eu falo baixinho diante da legião que nos escuta, acompanhado pelo ruído de lágrimas que se ouve lá fora (1925: 39-40).¹²²

Neste caso, o silêncio, enquanto experiência auditiva, parece ser essencial como motor da memória e da escrita. De facto, o silêncio aqui não é percebido como a absoluta ausência de som, mas como o ruído monótono – da chuva – que faz o autor falar de um sinestético “silêncio húmido” (*ibidem*: 39). Assim, afigura-se produtivo estabelecer uma relação, ainda que indireta, entre *húmido* e *húmus*. Se é certo que a relação etimológica não é imediata, visto que *húmido* deriva do latim *umidu*, a palavra parece ganhar o *h* na sua grafia por relação pseudoetimológica com *húmus*.¹²³ Seja assim ou não, parece-nos uma apropriação feliz – junção entre a água e a terra, da qual resulta uma noção de

¹²² Mesmo no prefácio a *O Cerco do Porto*, do Coronel Owen, Brandão aborda uma convivência semelhante: “A casa onde vivo está cheia de mortos” (1915: 13).

¹²³ Como se pode verificar no Dicionário Etimológico Castelhana, “[e]n latín la grafía *umidus* es la correcta, aunque pronto se empezó a escribir con *h-* por una relación pseudoetimológica con *humus* «tierra»” (Corominas e Pascual 1980: 425).

fertilidade. E, de facto, “silêncio húmido” não deixa de conferir uma certa vitalidade ao primeiro. Dessa forma, mostra a influência sempre forte dos mortos na vida. Ou seja, paradoxalmente, é a partir dos mortos que se cria, como se lê mais tarde em “O silêncio e o lume”, um “silêncio vivo” (*ibidem*: 48), expressão aliás perfeitamente cagiana.

Para além deste texto, no primeiro volume de *Memórias* – apropriadamente dedicado “[a]os mortos” (1919: 29) –, Brandão parece ter um entendimento que se verificará ser semelhante ao de Nunes no que diz respeito à possibilidade de o sujeito integrar em si aqueles que já morreram: “Como em ti, há em mim várias camadas me mortos não sei até que profundidade” (36). O autor de *A Farsa* vai ainda mais longe e afirma que “há uma acção interior, a dos mortos” (37).

Verificamos portanto como, em sentido contrário ao que se julga ser a tendência atual, o poder concedido aos mortos, em ambas as obras, está muito mais perto do entendimento primitivo: em grande medida, os mortos regem a vida. Mais do que isso, o sujeito tem o seu corpo ocupado por um vazio. No caso do texto de Nunes, voltamos à figura matricial – “Mãe [...]. Assolaste-me o corpo e desapareceste nele” (2012a: 55). Como na leitura que Georges Didi-Huberman faz de um episódio de *Ulysses*, só depois da morte da mãe – morte ainda “ruidosa, estertorando o horror, enquanto todos rezavam ajoelhados” (Joyce *apud* Didi-Huberman 1992: 12) – é que, para Stephen Dedalus, “o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonhos, «devastado, flutuante», não mais cessando, doravante, de o *fixar*. Como se tivesse sido preciso o fechar dos olhos da mãe para que ela começasse a olhá-lo verdadeiramente” (Didi-Huberman 1992: 12).

A partir desse ponto, Didi-Huberman questiona: “o que seria portanto um volume – um volume, desde logo um corpo – que mostrasse [...] a perda de um corpo?” (16). A resposta do autor invoca a imagem do túmulo, “situação exemplar (diria: fatal), em que a questão do volume e do vazio se apresenta inelutavelmente ao nosso olhar” (17). Na obra de Rui Nunes, a referência tumular é recorrente. O sujeito é então uma espécie de *cenotáfio* onde os mortos “reaparecem, com pezinho de lã, meselezinhos [sic], invadem, invadem-nos, somos todos jazigos” (Nunes 2016a: 20). Algo de muito semelhante pode ser lido em *Os Olhos de Himmler*:

Os mortos são a nossa âncora: têm uma terra, um nome, tiveram uma história, têm uma história acabada que se pode percorrer do nascimento à morte, foram pais, irmãos, amigos, carregados de vidas que acabaram na nossa. Túmulos. Somos túmulos de segredos tão íntimos que os esquecemos, somos túmulos também do que inventamos para sobreviver, das paisagens

que os nossos olhos constroem para amar, somos túmulos do nosso silêncio, que é um túmulo do silêncio dos outros. Andamos pelo silêncio dos outros à procura da palavra, aquela, que no nosso silêncio pensamos, somos túmulos de um nome para o qual nada há, seremos órfãos dos nossos mortos quando os perdermos (2009a: 67).

Enquanto volume que abre para o vazio e para a perda, o túmulo torna-se objeto que *projeta o futuro*:

quando o vejo, [...] olha[-me] até às profundezas – e, aliás, vem perturbar, nesse aspecto, a minha capacidade de o ver simplesmente, serenamente – na medida em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe no seu fundo. Ele também me olha, é claro, já que impõe a imagem que não podemos ver do que me tornarei, igual e semelhante a esse corpo, no meu próprio destino futuro de corpo que, a breve trecho, jazerá, se esvaziará e desaparecerá num volume mais ou menos semelhante (Didi-Huberman 1992: 18).

No parágrafo anterior falámos do sujeito enquanto *cenotáfio*. O cenotáfio, não deixando de ser um túmulo, é um túmulo vazio – do grego *κενός* (vazio) e *ταφός* (túmulo). Não há corpo: há apenas *uma terra, um nome, uma história, nascimento, morte*. No fundo, há um espectro que aproveita o contexto privilegiado de propagação do eco e se apropria de um espaço vazio. Em todo o caso, não será qualquer corpo um espaço vazio? Jean-Luc Nancy nota como “[o]s corpos não são um «cheio», um espaço preenchido [...]: são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são ainda aquilo a que se pode chamar o *lugar*” (1992: 15).

No contexto da obra nunesiana, diríamos que, *atópicos*, os mortos usam o *lugar* dos vivos, o seu *topos* – o corpo. Só um corpo é um “lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: *dando-lhes lugar* para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)” (*ibidem*: 18). Assim, em Rui Nunes, os mortos tornam-se “o corpo / do meu corpo. Outro. / Todos somos milhares de corpos / que não se reconhecem” (2011: 61). Portanto, como também refere Nancy, “[t]oda a sua vida, o corpo é também um corpo morto, o corpo de um morto, deste morto que eu sou enquanto vivo. Morto ou vivo, nem morto nem vivo, *sou* a abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra” (1992: 16).

Em *Húmus*, este *lugar* é o conjunto da vila “tumular e encardida” (1926a: 71) onde “[t]udo está ligado e confundido” (196). Logo, a distinção entre os mortos e os

vivos é levada ao limite: o que se passa num plano inferior (o da morte), ecoa no plano superior (o da vida e da vila) – “a cada grito em baixo corresponde logo em grito em cima” (220). Tudo isto está presente num excerto que nos parece exemplar:

As lajes estão gastas dum lado pelos passos dos vivos, do outro pelo contacto dos mortos. [...] A pedra esboroa-se, mas eu contemplo-a viva, com um povo de estátuas em cima, com um povo de mortos em baixo. Nos alicerces uma geração, outra geração, todos apodrecendo juntos na mesma terra misturada e revolvida. [...] Aqui não andam só os vivos – andam também os mortos [...]. Debalde todos os dias repelimos os mortos – todos os dias os mortos se misturam à nossa vida. E não nos largam (196).

A questão é entender se essa experiência-limite de aproximação entre vivos e mortos, corpos vazios e espectros, cria uma unidade ou uma relação intersubjetiva que possa ser vista em termos comunitários. Devemos pensar em seguida se é possível falar de uma comunidade em torno da morte e dos mortos ou apenas daquilo que *há* de comunitário.

3 – À sombra dos mortos: o que *há* de comunitário

Ainda que a reflexão acerca da ideia de comunidade seja já milenar, cremos que se torna especialmente abundante a partir do final da segunda guerra mundial e não deixa de se revestir de grande importância até hoje. Essa tendência é especialmente notada, mas não exclusiva, na literatura e filosofia francófona. Pensamos em Bataille, Blanchot, Nancy, Deleuze, Derrida ou Agamben. Destes nomes, destacamos a importância de Jean-Luc Nancy e de um livro publicado em 1986, intitulado *La Communauté Désœuvrée*. Esse livro interessa-nos na medida em que é influenciado por outras obras, em especial pelas de Bataille e de Blanchot, sendo que este último publica, em 1983, uma reflexão dedicada ao mesmo tema, sob o título de *La Communauté Inavouable*.

Para Nancy, a noção de comunidade assenta na aparente perda da imanência e da intimidade. Portanto, aquilo que poderia ser visto como um lamento pelo que se perdeu torna-se um traço definidor:

What this community has «lost» – the immanence and the intimacy of a communion – is lost only in the sense that such a «loss» is constitutive of «community» itself.

It is not a loss: on the contrary, immanence, if it were to come about, would instantly suppress community, or communication, as such (Nancy 1986: 12).

Podemos compreender a imanência de que fala Nancy através da diferença relevante que existe entre o “ser-em-comum” (próximo do *Mitsein* heideggeriano) e o “ser comum” – “being-in-common is not a common being” (*ibidem*: 29). Para o filósofo francês, nada é mais imanente do que a morte. Assim, esta suprimiria a comunidade e a própria comunicação em favor de um “ser comum” que não aceita uma individualidade, mas adere a uma pátria, uma família e outras entidades relativamente abstratas. No caso

do “ser-em-comum”, estamos perto da “comunidade que vem” como descrita por Agamben (já referida no capítulo IV). A “comunidade que vem” assenta na possibilidade de existência de uma “singularidade qualquer”, isto é, de um sujeito

tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o seu ser-*tal*, para a própria pertença (Agamben 1990: 12).

A comunidade vista a partir da existência de um “ser comum” é, para Nancy, uma impossibilidade. É uma *comunidade impossível* que tem na morte as suas limitações. A morte é, de facto, o traço comum a todos os seres, ao mesmo tempo que impede a imanência:

The genuine community of mortal beings, or death as community, establishes their impossible communion. Community therefore occupies a singular place: it assumes the impossibility of its own immanence, the impossibility of a communitarian being in the form of a subject. In a particular sense community acknowledges and inscribes [...] the impossibility of community (1986: 15).

Na obra brandoniana conseguimos identificar algumas tentativas de estabelecimento de uma comunidade, mas que flutua entre o “ser-em-comum” e o “ser comum”. No primeiro caso, encontramos o pensamento religioso e um humanismo próximo do ideal comunista. Pensamos pois na adesão ao socialismo cristão e também no desejo explícito de “que acabe a exploração do homem pelo homem” (Brandão 1933: 46).

Por outro lado, é porventura ainda mais recorrente a inclinação para a procura de um “ser comum”. Isso é muito claro na menção a alguns elementos do misticismo sobre os quais nos debruçámos no capítulo anterior. É ainda nesse âmbito que a comunhão mais unificada surge na relação amorosa; mas, mesmo nesse contexto, aparece o espectro da morte. Em *Memórias*, lemos:

Já uma vez te propus matarmo-nos ambos, para penetrarmos mais depressa noutro mundo que adivinho esplêndido. Matarmo-nos não por horror à vida, mas por amor à vida. A outra vida maior. E não só por isso: – para ver a tua alma na sua completa nudez (1925: 47).

Como no final de *O Pobre de Pedir*, a nudez é o culminar da subtração mística e o excerto ilustra bem o contacto entre o despojamento próprio dessa experiência e o suicídio dos amantes, gesto muito frequente na busca da unidade perdida: “The joint suicide or death of lovers is one of the mythico-literary figures of this logic of communion in immanence” (Nancy 1986: 12).

Para além destas possibilidades, há ainda aquela que balança entre o desejo de fazer parte de um corpo comum e a subjugação a uma *legião* de mortos: “Sinto os mortos. Ainda vivo, já estou em seu poder: faço parte da legião” (Brandão 1926a: 79). Até quando surge o que temos referido como *momento espectral*, o mesmo termo (*legião*) está presente: “Estamos sós nesta noite de saudade e nunca foi maior a nossa companhia, porque cada vez me sinto mais perto dos mortos. Rodeiam-nos, chegam-se para mim e sentam-se ao nosso lume. São legião...” (1925: 39). Se destacamos o esbatimento de fronteiras entre tempos e espaços, muito fundamentado no elemento sonoro, podemos todavia interrogar se essa “legião” é uma verdadeira comunidade, isto porque é um *poder*. Queremos dizer que nesse caso se constitui uma hierarquia (os mortos dominam os vivos) que destrói o princípio da comunidade, como a entendem os autores de *La Communauté Désœuvrée* (Nancy) e *La Communauté Inavouable* (Blanchot).

Encontramos em Bataille o grande paradoxo associado à morte: por um lado, como aquilo que nos é mais próprio – “[o] seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da sua vida podem apresentar interesse para os outros, mas só ao próprio, directamente, interessam. Só ele nasce, só ele morre” (1957: 12) –, mas também mais comum. Se, como temos referido, a alteridade cria um abismo, “podemos, em comum, todos nós, sentir a vertigem desse abismo. [...] De certo modo, ele é a morte, e a morte é vertiginosa e fascinante” (*ibidem*). Em suma, “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas faz também intervir a sua continuidade” (*ibidem*).

Será a partir de Georges Bataille que Nancy aborda o trabalho da morte e de como o autor de *Histoire de Rats* descobre o absurdo que é “death considered as the work of common life” (1986: 17). Isto na medida em que o desejo de continuidade é, na verdade, o desejo de um trabalho da morte. Em última análise, esse trabalho da morte mostra-se no poder dos sistemas sociopolíticos enquanto substitutos ou mesmo

simulacros do “ser comum”: “the work of death is nevertheless still accomplished, at least to a relative degree, in the form of the domination, oppression, extermination, and exploitation to which all socio-political systems finally lead” (*ibidem*: 18).

Como é claro para esses autores, a criação de comunidades em torno de interesses, valores, políticas, línguas semelhantes – entre outros fatores identitários – redundam em algo que as aproxima dos regimes totalitários: a exclusão da diferença. Para Rui Nunes, essa percepção é muito evidente, e torna-se ainda mais presente hoje, na Europa. A propósito de *A Crisálida*, em entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, o escritor afirma:

[A] realidade europeia atual, tão violenta, tão indigna, agride-me. E nesse sentido obriga-me a escrever. É uma Europa regida por burocratas, que perdeu a sua própria cultura, que ergue novos muros de arame farpado que lembram outros mais antigos.

- *Em que sentido?*

Existem duas realidades: uma à altura dos olhos, aparentemente harmónica, e outra ao rés-do-chão, extremamente violenta. Um dia, esta fará explodir a outra. É esse pressentimento que também existe nas páginas do meu livro.

- *Daí a ideia de crisálida?*

Sente-se que a Europa é um continente à beira da explosão. A crisálida anuncia esse estado final.

- *A morte da Europa de que muitos falam?*

Exato. De uma Europa indiferente e fechada sobre si mesma (2016b: 19).

Portanto, se a comunidade só surgirá no afastamento em relação ao poder, terá quase inevitavelmente um papel de resistência. Será nesse sentido que Blanchot pensará na comunidade como *désœuvrement*. Sem uma tradução portuguesa consolidada, pensamos que o mais satisfatório será, quando possível, traduzir por “desfazimento”.¹²⁴ Ou seja, as comunidades existem enquanto “desfazem”. Percebemos agora com clareza a influência blanchotiana em *La Communauté Désœuvrée*, de Nancy. Como o autor deste livro afirma logo nas primeiras páginas, a comunidade “is, if it is, nothing other than what undoes” (1986: 4).

Para Blanchot, a comunidade retira-se – no sentido em que se afasta – da lógica do trabalho e da produção: “it differs from a social cell in that it does not allow itself to create a work and has no production value as aim” (Blanchot 1983: 11). Em

¹²⁴ Na tradução inglesa por nós usada esse termo está traduzido como *unwork/unworking*.

consequência, novamente na leitura de Nancy, “no longer having to do either with production or with completion, encounters interruption, fragmentation, suspension” (1986: 31). É a partir destas reflexões que este último autor passa a pensar em “comunismo literário”, noção que todavia não se deve prender em demasia à ideia corrente nem de comunismo nem de literatura.

Em primeiro lugar, essa escrita ou literatura *não* é uma série de coisas:

above all, its essence is not to be «la chose littéraire» however one might understand this (as art or style, as the production of texts, as commerce or communication between thought and the imaginary, etc.), nor does it consist in what the vocabulary of the «call» understands in terms of *invocation*, *proclamation*, or *declaration*, nor in the effusion of a solemn subjectivity (Nancy 1986: 71).

Ou seja, afasta-se da ideia da “chose littéraire”, algo que somos levados a relacionar com a “literatura”, como dela fala Rui Nunes, e da sua presença obscena no mercado; difere de *invocação*, *proclamação* e *declaração* no sentido em que se afasta de modelos que pretendam *produzir* comunidade; e, ao colocar-se longe da efusão de uma subjetividade, é mais excêntrica e menos egocêntrica, poderíamos mesmo dizer *des-inter-essada*. Já em termos positivos, afirma-se na mesma linha de pensamento que liga a comunidade àquilo que interrompe. Neste caso, dá-se a interrupção do mito, isto é, de uma efabulação e de uma grande narrativa totalizante: “its essence is composed only in the act that interrupts, with a single stroke – by and incision and/or inscription – the shaping of the scene of the myth” (*ibidem*: 71-2).

De um modo mais alargado, é mesmo possível afirmar que o que interrompe é literatura e que a literatura interrompe até a si mesma. Logo, “desfazimento” que acontece quando a escrita não completa a figuração e não se mostra como exemplo (*ibidem*: 79). Quer dizer que uma singularidade mostra-se (inevitavelmente através de um trabalho) ao mesmo tempo que se retira (“desfaz”). Portanto, “faz” e “desfaz” a sua figura e o seu exemplo. Isto é muito próximo de algo quase programático para Rui Nunes e que lemos em *Uma Viagem no Outono*, livro abre com um mote para uma escrita frugal, destruidora e que, no limite, mesmo em termos visuais, parece muitas vezes “desfeita”: “quase nada: / o que faço / desfaz” (Nunes 2013b: 8). De resto, esse excerto contribui para a relação que tentámos estabelecer com o *Rosto* lévinasiano, *Rosto* que “desfaz a cada instante a forma que oferece” (Lévinas 1961: 54). De modo

similar, o “desfazimento” “*makes and unmakes its own figure and its own example*” (Nancy 1986: 79).

Como vemos, é essencial a interrupção e são várias as interrupções – literais ou metafóricas – nas obras de Raul Brandão e de Rui Nunes. Começando pelo primeiro, isso é visível em *Húmus* através no branco tipográfico, elemento potenciado por essa outra interrupção que advém da forma diarística; por outro lado, podemos mencionar o constante cruzamento das vozes que compõem o texto e como a interrupção com o elemento descritivo e visual contribui para a sua “acusmática”; para além disso, mesmo em termos de nexos lógicos, o caráter aporético promove a interrupção, “não deixa a passagem. Aporia é um não-caminho” (Derrida 1994: 27).

Quanto ao caso de Rui Nunes, a primeira interrupção é a da história, da narrativa, da ideia de fábula, de mito, e cujos fios ténues estão sempre prontos a serem cortados; o mesmo é válido para a quebra com a sintaxe *comum* e com o fluxo da frase; já em termos gráficos, essa incisão é visível na frequente e abrupta quebra da linha, por exemplo; porém, a maior interrupção é a do silêncio. Nesse aspeto, em *Armadilha*, encontramos uma frase lapidar: “e a morte continue o seu trabalho, no meu corpo e no dele, o que nos liga é o silêncio deste trabalho comum, comunitário” (2013a: 44).

O que em última análise liga não é esse “trabalho comum” da morte. É, antes disso, o silêncio desse trabalho. Ou seja, em nossa opinião, o silêncio não é trabalho (*œuvre*), é mesmo a sua anulação, o que retrai e interrompe: é o “desfazimento” (*désœuvrement*), no mesmo sentido em que Baudrillard escrevia, como já citámos, que o silêncio promove uma descontinuidade carregada de significação:

silence is exactly that – a blip in the circuitry, that minor catastrophe, that slip which, on television for instance, becomes highly meaningful – a break laden now with anxiety, now with jubilation, which confirms the fact that all this communication is basically nothing but a rigid script, an uninterrupted fiction (Baudrillard 1990: 13).

Devemos notar a diferença entre o silêncio de que falava Bauman como reação de culpa pela falha na *produção* de vida (e, em última análise, de uma comunidade em torno de um “ser comum”) e o silêncio como interrupção da morte enquanto trabalho.

Esta quebra é equivalente ao fosso que se abre perante a alteridade, e a escrita apenas mostra esse abismo. Então, a comunicação não tem de ser esclarecedora, mas, como escreve Blanchot, “exposure to death” (1983: 25) e, desse modo, “gain through

the impossible community [...] the possibility of a major communication, «linked to the suspension of what is nonetheless the basis of communication»” (*ibidem*). Em consequência, a ausência de código comum entre o livro e o seu leitor não elimina o elemento comunicativo. Por muito que se fale de uma escrita hermética para descrever a obra de Rui Nunes, por exemplo, muitas vezes isso não faz com que aquela deixe de comunicar enquanto for entendida como “exposição à morte”: “it is not a matter of a message [...]. [T]he communication taking place between a writer and someone who, for lack of information or instruction, cannot even be his reader, is not the communication of a message – but communication does take place” (Nancy 1986: 73).

Nesta tensão entre mensagem e conteúdo, já num outro texto (Vasconcelos 2015) defendemos uma aproximação entre a obra de Rui Nunes e o género apocalíptico, como discutido por Derrida, e o que esse género tinha de “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” (Derrida 1980: 59). Esse facto é assim perfeitamente conciliável com a obra de Nunes quando lida como *dizer* que escapa à tematização. De resto, apocalíptico é o exemplo usado por Maurice Blanchot para definir um momento histórico específico em que a aproximação a uma ideia de comunidade assente nesses propósitos foi mais evidente: o maio de 68.¹²⁵ Para o autor de *L’Arrêt de Mort*, surgiu aí um “ser-em-comum” que levou aquele princípio ao limite e para o qual “[s]aying it was more important than what was said” (1983: 30).

Em *O Inumano*, Jean-François Lyotard aborda este mesmo princípio através do trabalho do pintor Barnett Newman, autor de uma obra que “[n]ão anuncia nada, é o próprio anúncio” (1988: 86). No mais, refere ainda que “[a] mensagem (o quadro) é o mensageiro, «diz»: *aqui estou*, ou seja, *pertenço-te*, ou *sê minha*” (*ibidem*: 87). “Aqui estou”: “eis-me”. “Eis-me”, como já referimos, é o que para Lévinas funde o compromisso ético, elemento comum e independente de afinidades religiosas e sociais. De resto, quando Lyotard olha para o conjunto da obra de Newman, entende que “[e]sta organização «pragmática» tem um parentesco muito maior com a ética do que com a estética ou a poética” (*ibidem*: 88) e que se trata mesmo de “uma relação de face a face” (*ibidem*).

¹²⁵ Neste sentido poderia ser interessante aproximar esse momento de uma espécie de *carnavalização* e pensar numa “comunidade carnavalizada” enquanto suspensão das estruturas hierárquicas.

O filósofo francês admite ainda que o “tema” do artista norte-americano seja apenas a criação pura à qual que se poderia ligar o enigma (*ibidem*). Portanto,

[q]ualquer instante, desde que seja apreendido segundo o seu *quod* em vez do seu *quid*, é o início. [...] [A] criação não é o acto de alguém, é o acontecer (isto) no meio do indeterminado. [...] O *que* acontece (*quid*) chega logo depois. O início é *que* há... (*quod*); o mundo, o *que* existe (*ibidem*: 89).

Segundo a leitura que Byung-Chul Han faz desse texto de Lyotard,

[n]a época da narrativa e da história, o Ser retrocede em benefício do sentido. Mas, quando este recua devido à desnarrativização, o Ser anuncia-se. Os acontecimentos já não remetem para o seu conteúdo de sentido narrativo [...], para o seu *quê* (*Was*), mas para o *que* (*Daß*) (2009: 66).

Isto é articulável com os livros de Nunes, nos quais “nem onde nem quê” (Nunes 2014b: 99-100), escapando assim à “exterioridade bronca de todas as histórias” (*ibidem*). Continuando o paralelismo, os livros de Nunes acabam por anunciar o Ser, mas um Ser que logo se “desfaz”. O mesmo seria válido para Brandão se pensarmos – como fazem algumas leituras críticas – ser de menor relevância o *que* (*quid*) acontece. Aliás, em *Húmus*, “[o] drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção” (Brandão 1926a: 99). Tanto Raul Brandão como Rui Nunes “desfazem”: anunciam o Ser, para logo o retirarem da cena e, através da ambiguidade, da aporia e outros mecanismos, tornam constante a interrupção ao sentido da história. Portanto, no *que* (*quid*) acontece, “[a] presença é o instante que interrompe o caos da história e lembra ou chama apenas, que «há» antes de qualquer significado daquilo que há” (Lyotard 1988: 93).

Pensamos que esse primeiro “há” que menciona Lyotard não está longe do “há” (*Il y a*) lévinasiano. Em diálogo com Philippe Nemo, Lévinas explica-o:

– “há”, para mim, é o fenómeno do ser impessoal: “il” (*il y a*). A minha reflexão sobre este tema parte de lembranças da infância. Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como “sussurrante”.

– *Um silêncio sussurrante?*

– Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que «há» não se

poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há (1982: 33-4).

Ao longo da sua obra, também Blanchot menciona uma experiência afim. Em *L'Espace Littéraire*, para lá da primeira noite, marcada pela calma e pelo sono, fala numa “outra noite”:¹²⁶ “quand tout a disparu dans la nuit, «tout a disparu» apparaît. C’est l’autre nuit. La nuit est apparition du «tout a disparu»” (1955: 215).

Lévinas está consciente da proximidade entre o “há” e a “outra noite”; em *Ética e Infinito*, menciona-o quando refere que “Blanchot [...] fala da «desarrumação» do ser, do seu «rumor», do seu «murmúrio»” (Lévinas 1982: 35). Para o ilustrar, usa uma metáfora que remete para o domínio do acusmático: como “[u]ma noite, num quarto de hotel em que, por detrás da divisória, «não se acaba de remexer»; «não se sabe o que fazem ao lado»” (*ibidem*).

Assim, como já notamos num outro momento (cf. p. 177), dá-se uma ligação estreita entre o “há” e a insónia. Na insónia o sujeito transforma-se em objeto e “c’est la nuit elle-même qui veille. Ça veille” (Lévinas 1947: 111). Desse modo, o sujeito sente-se visto *sem ver*, é alvo de “vigilance anonyme” (*ibidem*). Nos livros de Rui Nunes, como na “enlouquecedora «experiência» do «há», [na qual] tem-se a impressão de uma impossibilidade total de dela sair e de «parar a música»” (Lévinas 1982: 35), algo semelhante surge através da insónia e da desregulação rítmica, característica aliás própria do “há” – “Le rythme manque à l’il y a” (Lévinas 1947: 111):

(*arritmia*)

Toda a noite sem dormir, atento, o coração bate, rítmico, com uma paragem oculta. Tento ouvi-la. O momento exacto. Ouvi-la surgir, como se houvesse um início para o que é súbito, como se o instante fosse a mais longa história. A noite da atenção (Nunes 2014b: 96).

Na experiência do insone ressalta a sua concentração dirigida ao som. É quase sempre sobre essa sensibilidade ao elemento acústico que assenta a nossa reflexão acerca da preferência destas obras pelo ambiente noturno. Voltamos, por exemplo, à muito repetida divisão entre os lados noturno e diurno da obra de Raul Brandão, divisão que não negamos em princípio, mas que preferimos remeter para um corte visual que potencia o seu lado acústico e acusmático e que, em consequência, torna a obra

¹²⁶ Em outros textos Blanchot designa a “outra noite” como “o neutro” e o “fora”.

especialmente espectral. Ora, Blanchot povoa a sua “outra noite” de espectros: “Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide” (1955: 215).

Já em *La Communauté Inavouable*, a partir da leitura de textos de Bataille, o mesmo autor propõe a existência de uma comunicação noturna por oposição a comunicação diurna e refere que a primeira invoca uma comunidade silenciosa: “when a small number of friends, each one singular, and with no relationships between them, form it in secret through the silent reading they share” (Blanchot 1983: 20). Nesse caso, poderíamos interrogar a real comunhão das “comunidades de leitores”, juntas em “clubes”, sessões de leitura, apresentações públicas e demais eventos dedicados a *produzir* comunidade. Não estamos muito longe da reiterada rejeição, por Rui Nunes, da publicidade e do excesso de visibilidade. Por outro lado, numa comunidade silenciosa, “[n]othing can be said that would be equal to it. No commentary could accompany it” (*ibidem*). No máximo, Blanchot imagina uma “palavra-passe” que todavia não elimina o isolamento, mas aprofunda uma solidão comum (*ibidem*: 21).

De resto, ao consideramos que, em traços gerais, as obras de Brandão e Nunes fogem à representação e assim *interrompem* a figuração e “desfazem” o mito, amiúde tornam-se elas mesmas um *silêncio sussurrante*, um “há” que impede a mera fruição. Nesse sentido, atentemos no caso de Francelina, personagem de *Grito* que “desfaz” o trabalho da morte através da escrita e da repetição – “[e]ssa forma exasperada de silêncio” (Nunes 2011: 67). Presa num asilo, Francelina escreve sempre a mesma frase, eco sobre eco, *enlouquecedora experiência*:

escrevo à sombra do som da morte escrevo à sombra do som da morte escrevo à sombra do
som da morte escrevo à sombra do som da morte escrevo à sombra do som da morte escrevo à
sombra do som da morte escrevo à sombra do som da morte escrevo à sombra do som da morte
(1997: 118).

À imagem da personagem de *Grito*, Rui Nunes e até Raul Brandão, não podendo escrever a imanência da morte, em certa medida também escrevem à sombra do som da morte. Ou, talvez mais do que isso, escrevem a assombração do som da morte.

Próprio da sombra é ser intangível, estranha presença que não se deixa apropriar e que está sempre um passo adiante. A imanência de uma comunidade da morte ou dos

mortos também é uma projeção, é uma *comunidade impossível*. Está sempre onde o sujeito não está, *ali*: “A minha primeira palavra: ali. / Construção de um lugar impossível. / Impossuível” (Nunes 2012a: 30). Como acontecia com Deus, o homem e a sombra nunca coincidirão. Ou, se coincidirem, aquela deixará de o ser nesse preciso momento.

No caso de Brandão, se é certo que este procura com alguma frequência ajustar-se a um corpo comum, não deixa de assinalar a violência e o absurdo da experiência solitária que se coloca no limiar da finitude, mas sem nunca o poder transpor. Concordamos com Maria João Reynaud quando lê o seguinte parágrafo de *Húmus*: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas” (1917: 57). A ensaísta entende que, nesse excerto, “[e]scutar é a metáfora de uma espera indefinida que só a própria morte virá interromper. *Escutar* é ainda preencher o silêncio dessa espera, perscrutando o insondável mistério da morte” (Reynaud 2000: 196-7).

Portanto, mesmo que em Rui Nunes isso possa parecer mais evidente, estamos perante duas obras que se aproximam de uma ideia de comunidade precisamente pelo facto de ela poder irromper no silêncio e na interrupção da escrita. De resto, a “comunidade que vem” de Agamben parte de pressupostos semelhantes, visto que aqueles que conduzirem “a linguagem à própria linguagem [...] serão os primeiros cidadãos de uma comunidade sem pressupostos nem Estado” (Agamben 1990: 65).

No entanto, e o paradoxo é importante, a morte “[e]stá por todo o lado. É. A orografia de um texto” (Nunes 2012a: 56). Se considerarmos o texto brandoniano e nunesiano em algumas das suas vertentes ora próprias, ora convergentes – por exemplo, como acusmático, *Rosto*, *dizer*, dissonante, aporético, entre outros –, dá-se um deslocamento infinito. Quer dizer, não apenas, mas também através do som e do silêncio, a morte inscreve-se na escrita como mais um espectro, ao mesmo tempo que a interrupção e o “desfazimento” da escrita deixaria de ter sentido sem a morte: como há escrita há morte e como há morte há escrita.

Conclusão

Quão longe podemos ir então na relação entre estas obras e o silêncio? No limite, esse tipo de indiferenciação encontra a imagem do autor que se remeteu ao silêncio, gesto que apenas ganha significado porque antes escreveu, realizou uma obra. Ou do místico que encontra a ascese na suspensão da linguagem porque antes procurou e questionou. De resto, a semelhança entre a desconfiança da arte moderna em relação aos seus meios e a experiência mística foi identificada por Susan Sontag em “The aesthetics of silence” (1967: 4-5). Como nota ainda Sontag, só podemos considerar o silêncio na medida em que existe som e *vice versa*: “«Silence» never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: [...] one must acknowledge a surrounding environment of sound and language in order to recognize silence” (*ibidem*: 11).

De facto, nunca deixámos de falar de som. Mesmo quando temos em vista a apreensão de um silêncio mais literal (graficamente apresentado através do espaço branco e, metaforicamente, vazio), este só surge porque está *entre*. Desse modo, nessa forma de silêncio enquanto metáfora, pensamos ter ficado evidente como aquele frequentemente se introduz em valores como a suspensão, a interrupção e o lacunar.

No caso de Raul Brandão talvez o contraste seja mais notório, com obras que apontam mais para a visualidade ou para a audição. No caso das primeiras, a presença de uma *paisagem sonora* mais idílica nunca deixa contudo de contrastar em alguns momentos com o som e o silêncio de morte que se escuta recorrentemente em *Húmus*. Em todo caso, uma certa pulsão vitalista (e até o sucesso que esses livros tiveram aquando da publicação) faz com que o próprio autor o chegue a designar como *género fácil*. Nas segundas – destacando-se *Húmus* –, a dificuldade prende-se com o carácter problemático que reveste a escrita, muito apoiada em efeitos que podem passar pela

acústica e que potenciam a sua espectralidade. Nessa medida, o próprio livro se retrai e fecha em si mesmo ao *desfazer* a apreensão de um sentido mais linear.

Em Rui Nunes algo de similar acontece se pensarmos no progressivo e acentuado desvio em relação à narrativa, bem como ao discurso e sintaxe comuns. É mesmo evidente que estamos perante uma obra cada vez mais rarefeita. Assim, podemos falar em obras duras e duráveis e que se afastam de um consumo imediato. Nesse sentido, grande parte da força destas escritas está precisamente no desvio que cria em relação à expectativa – de uma norma, de uma gramática, de um poder – e que tem no silêncio e no som aliados fundamentais. Pensamos ainda num outro papel que o silêncio pode ter na arte em geral e nestes livros em particular: fator de atenção e de concentração.

Em grande medida, tal como só identificamos o silêncio no contraste com aquilo que se lhe opõe, também é relevante olhar para a escrita de Brandão e Nunes à luz do nosso tempo. Por isso, as questões levantadas e o estudo das obras em causa parecem-nos cada vez mais importantes num contexto ocidental e num era propícia à velocidade e ao ruído, fenómenos que abafam tudo o que esteja mais próximo do vago, do mínimo, da resistência. Ainda que possam existir diferenças culturais no significado atribuído ao silêncio, no contexto social e na cultura em que nos encontramos, os exemplos são múltiplos: a imparável poluição estendendo-se inevitavelmente ao campo sonoro, o domínio avassalador da “música ambiente” nos espaços públicos, até o “minuto de silêncio” – derradeira homenagem e momento de recordação – tem vindo a ser substituído por um “minuto de aplauso”, gesto que denota um certo *horror vacui*.

Este processo atinge ainda maior dimensão no “espaço virtual”. Nesse contexto, Zygmunt Bauman pretende demonstrar que “há sempre em linha alguns ansiosos por inundar o silêncio com «mensagens». [...] Nós pertencemos ao fluxo constante de palavras e sentenças inconclusas (abreviadas, truncadas para acelerar a circulação)” (2003: 54). Quer isto dizer que “a união só se mantém na medida em que sintonizamos, conversamos, enviamos mensagens. Se interromper a conversa, está fora. O silêncio equivale à exclusão” (55). Como também já notava Murray Schafer em 1977, “[i]n Western society, silence is a negative, a vacuum. Silence for Western Man equals communication hang-up. If one has nothing to say, the other will speak; hence the garrulity of modern life which is extended by all kinds of sonic jabberware” (1977: 256).

As obras de Brandão e Nunes, nesse sentido, serão muito mais espaços de silêncio no meio de um *continuum* sonoro sem profundidade. Ao mesmo tempo, ao interromperem uma forma de comunicação acelerada, polida e que se pretende pouco ambígua, assumem a resistência, o anguloso, o negativo. Negatividade neste caso não será o mesmo que dizer falha, perda ou derrota. É muito mais infinitude, pobreza, abismo. De forma mais ou menos intencional, a assimetria que se insinua nestas obras cria uma tensão e um atrito na relação com o leitor.

Ora, mesmo que ambos os autores assumam de modos diferentes um desejo de comunhão quase utópica (e que vai de contornos linguísticos a contornos místicos) e não deixem nunca de assinalar a força do compromisso ético na relação com o Outro, o que está mais próximo é uma solidão comum, sensação que a morte enquanto derradeiro e intransmissível limite apenas adensa. Aliás, nestas obras, essa solidão também passa pela relação com o tempo (ao estarem em dissonância com este e fora do *espírito* do mesmo); a dor (e todos os sintomas, crises e doenças que contagiam a escrita); e a teologia (com todas as ausências e aporias que a envolvem).

Como resume Novalis, “[e]stamos sozinhos com tudo o que amamos” (1798: 135). Nesse sentido, não queremos deixar de mencionar a nossa própria experiência da escrita e da solidão. Mas, mais do que isso, da solidão de uma escrita sobre outras que criam com o leitor uma particular noção de alteridade. Ler e escrever sobre Raul Brandão ou Rui Nunes é uma experiência de extremos.

Colocou-se então sempre um problema fundamental: como escrever, *trabalhar*, *produzir* discurso sobre essas obras? De um modo mais alargado, como fazer o mesmo com o silêncio? E como escrever um estudo que na sua essência deve ser claro e fugir à ambivalência, ao implícito, ao *tácito*?

Logo, e no limite, qualquer discurso – e em particular qualquer discurso em grande parte subordinado ao silêncio – pode ser uma traição que se transformou numa angústia transversal ao nosso próprio percurso. Como se lê num parágrafo de *L’Arrêt de Mort* de Blanchot (e que serviu de epígrafe à tese), perdemos o silêncio, fechamo-nos, mas a solidão adensa o seu próprio vazio. Queremos pois esclarecer o seguinte: só nos restou trair o silêncio. Traduzir a solidão da leitura e da escrita, repercutir o seu eco até ao infinito.

Bibliografia

Raul Brandão

Ativa

- 1890 *Impressões e Paisagens*, Porto, ed. do autor.
- 1893 “Saudades, por Júlio Brandão”; ed. ut.: in *A Pedra Ainda Espera Dar Flor – Dispersos 1891-1930*, org. Vasco Rosa, Lisboa, Quetzal, 2013, pp. 49-52.
- 1894-5 “O Anarquismo”; ed. ut.: *ibidem*, pp. 411-421.
- 1896 *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*; ed. ut.: *História dum Palhaço (A vida e diário de K. Maurício). A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005.
- 1901 *O Padre*; ed. ut.: Lisboa, Vega, s/d.
- 1903 *A Farsa*; ed. ut.: 5ª ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1974.
- 1906 *Os Pobres*; ed. ut.: Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- 1912 *El-Rei Junot*; ed. ut.: Lisboa, Relógio D’Água, 2007.
- 1915 “O coronel Hugh Owen” in Coronel Owen, *O Cerco do Porto*, Porto, Renascença Portuguesa, pp. 13-44.
- 1917 *Húmus*; ed. ut.: Porto, Campo das Letras, 2000.
- 1919 *Memórias*, vol. I; ed. ut.: *Memórias – Tomo I*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.
- 1921 *Húmus*; ed. ut.: Porto, Campo das Letras, 2000.
- 1922a “Socorram os famintos russos!” in *A Pedra Ainda Espera Dar Flor – Dispersos 1891-1930*, org. Vasco Rosa, Lisboa, Quetzal, 2013, pp. 450-2.
- 1922b “Dia de entrudo” in *Os Operários*, ed. Túlio Ramires Ferro, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984, pp. 325-7.
- 1923a *Os Pescadores*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.
- 1923b *O Doido e a Morte*; ed. ut.: *O Gebo e a Sombra / O Rei Imaginário / O Doido e a Morte*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983, pp. 109-133.
- 1925 *Memórias*, vol. II; ed. ut.: *Memórias – Tomo II*, Lisboa, Relógio D’Água, 1999.
- 1926a *Húmus*; ed. ut.: Porto, Campo das Letras, 2000.
- 1926b *As Ilhas Desconhecidas. Notas e paisagens*; ed. ut.: 3ª ed., Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, s/d.
- 1929 *O Avejão*, Lisboa, Seara Nova.
- 1930 “Carta do autor” [carta dirigida a Albino Forjaz de Sampaio]; in *Memórias (volume I, volume II, Vale de Josafat), Obras Completas I*, Lisboa, Jornal do Fôro, 1969, pp. 5-6.
- 1931 *O Pobre de Pedir*; ed. ut.: Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- 1933 *Memórias – Vale de Josafat*, Vol. III; ed. ut.: *Memórias – Vale de Josafat – Tomo III*, Lisboa, Relógio D’Água, 2000.
- 1984 *Os Operários*, ed. Túlio Ramires Ferro, Lisboa, Biblioteca Nacional.

BRANDÃO, Raul, & PASCOAES, Teixeira de
1994 *Correspondência*, Lisboa, Quetzal.

Passiva

ANDRADE, João Pedro de

1963 Raul Brandão. *A vida e a obra*, Lisboa, Arcádia.

CASIMIRO, Augusto

1967 “No centenário de Raul Brandão” in *Seara Nova*, março, pp. 86 e 88.

CASTILHO, Guilherme de

1971 “«A Farsa» e a problemática de Raul Brandão” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 2, junho, pp. 31-4.

1979 *Vida e Obra de Raul Brandão*; ed. ut.: Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

CESARINY, Mário

1980 “Raul Brandão e a pintura” in AA.VV., *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão 1930-1980 – Exposição Biblio-Iconográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 10-4.

CIDADE, Hernâni

1923 “Teatro de Raúl Brandão” in *A Águia*, nº 17-18, Nov/Dez, pp. 209-210.

1924 “Os Pescadores, de Raúl Brandão” in *A Águia*, nº 19-20, Jan/Fev, pp. 68-9.

COELHO, Jacinto do Prado

1969 “O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje” in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Editora, pp. 320-8.

1976a “Da vivência do tempo em Raul Brandão” in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, pp. 221-6.

1976b “Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa”, *ibidem*, pp. 227-233.

COUTINHO, Jorge Peixoto

2000 “Raul Brandão: entre absurdidade e sentido (pensamento metafísico e religioso)” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 93-106.

DURÃO, Américo

1930 “Uma grande figura desaparece – Morreu o genial escritor Raul Brandão” in *Jornal A Velha Guarda*, 7 de dezembro; ed. ut.: *Revista Delphica*, nº 1, 2013, pp. 165-8.

EIRAS, Pedro

2000 “O mar é transparente – Raul Brandão: pintura e metafísica” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 469-477.

2005 *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão*, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, Porto, Campo das Letras.

2009 *Tentações. Ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, Porto, Deriva Editores.

2012 “Sobreviver” in *Os Ícones de Andrei. Quatro diálogos com Tarkovsky*, Coimbra, Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, pp. 36-49.

FERREIRA, Vergílio

1967 “No limiar de um mundo, Raul Brandão” in *Espaço do Invisível II*; ed. ut.: 2ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, pp. 171-225.

1987 “Raul Brandão e a novelística contemporânea” in *Espaço do Invisível IV*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 253-262.

FERRO, Túlio Ramires

1984 “Raul Brandão e a questão social” in Raul Brandão, *Os Operários*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 17-267.

FRANCO, António Cândido

2000 “O tempo circular gnóstico e o homem de terra em Raul Brandão” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 507-524.

GANHO, Maria de Lourdes Sirgado

2000 “O trágico da existência em Raul Brandão” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 49-53.

LIMA, Fernando de Araújo

- 1967 “Raul Brandão e o sentido dramático da sua obra” [conferência proferida na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 13 de março de 1967, integrada na comemoração do I Centenário do nascimento de Raul Brandão], s/l, s/n, pp. 127-142.

LOPES, Óscar

- 1967 “Coordenadas de Raul Brandão (um esboço)” in *Seara Nova*, nº 1458, abril, pp. 112-4.
1999 *5 Motivos de Meditação: Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa*, Porto, Campo das Letras.

MACHADO, Álvaro Manuel

- 1984 *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MARINHO, Maria de Fátima

- 2007 “Prefácio” in Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 7-17.

MARTINS, Rita

- 2007 *Raul Brandão: do texto à cena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MENDES, Manuel

- 1941 “Lembranças de Raúl Brandão” in *Seara Nova*, junho, pp. 99-101.
1963 “Raul Brandão, pintor das horas perdidas” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 26, dezembro, pp. 31-3.

MONTALVÃO, Justino de

- 1918 “Húmus – de Raul Brandão” in *A Águia*, outubro/dezembro, pp. 154-6.

MOURÃO, Luís

- 1996 “O Húmus de um incerto limiar” in *Um Romance de Impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*, Braga – Coimbra, Angelus Novus, pp. 26-95.
2003a “Húmus: a interrupção, os papéis, a cópia”, in *Sei que Já Não, e Todavia Ainda*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 33-6.

MOURÃO-FERREIRA, David

- 1967 “Releitura do Húmus” in *Tópicos Recuperados – sobre a crítica e outros ensaios*; ed. ut.: Lisboa, Caminho, 1992, pp. 181-9.

NEMÉSIO, Vitorino

- 1971 “De Brandão a Régio” in *Jornal do Observador*, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 56-9.
1972 “De Nespereira a Pascoais”, *ibidem*, pp. 64-7.

PIRES, António M. B. Machado

- 1988a “Prefácio” in Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 9-25.
1988b *Raúl Brandão e Vitorino Nemésio – Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RÉGIO, José

- 1952 “Raúl Brandão e o «Húmus»” in *Ler: jornal de letras, artes e ciências*, ano I, nº 8, novembro, p. 8.

REYNAUD, Maria João

- 1999 “Raul Brandão e o expressionismo literário: notas para uma leitura de A Farsa” in *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Série II, Vol. 16, pp. 111-124.
2000a *Metamorfoses da Escrita: Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras.
2000b “O narrador e a sua sombra” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 33-8.
2001 “Do sonho ao grito” in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Vol. II, Porto, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, pp. 327-336.
2004 “Afinidades espirituais e estéticas: Raul Brandão e Vitorino Nemésio” in *Sentido Literal – Ensaios de literatura portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 141-155.

RIBEIRO, Maria da Conceição

1990 *Raul Brandão – Um labirinto trágico*, Lisboa, Alfa.

RODRIGUES, Urbano Tavares

2000 “Raul Brandão existencialista «avant-la-lettre»: o espanto, o sonho, a consciência e a morte” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 569-574.

SÁ, Maria das Graças Moreira de

2000 “«A Farsa» de Raul Brandão: o grito que Deus não ouve” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 387-393.

SEABRA, José Augusto

2000 “Simbolismo e utopia em Raul Brandão” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 377-385.

SEIXO, Maria Alzira

1987 “Raul Brandão” in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s/d, pp. 45-50.

2000 “Raul Brandão e os sentidos do modernismo português” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 15-26.

SÉRGIO, António

1924 “Os Pescadores, por Raul Brandão” in *Ensaio – Tomo III*; ed. ut.: Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972, pp. 82-8.

TEIXEIRA, António Braz

2000 “Afinidades e convergências entre a visão metafísico-religiosa de Raul Brandão e a de Unamuno” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*, Porto, Lello, pp. 353-360.

VIÇOSO, Vítor

1984a “Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias” in Raul Brandão, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 19-101.

1984b “Os pobres: um dolorismo redentor” in Raul Brandão, *Os Pobres*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 9-31.

1999 *A Máscara e o Sonho*, Lisboa, Edições Cosmos.

2014 “A pedra a desfazer-se em espuma” in Raul Brandão, *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio D’Água, 2014, pp. 13-32.

Rui Nunes

Ativa

1977 *Os Deuses da Antevéspera*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Vega, 1990.

1981 *O Mensageiro Diferido*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 2004.

1983 *Quem da Pátria Sai a Si Mesmo Escapa?*, Lisboa, Relógio D’Água.

1992 *Osculatriz*, Lisboa, Relógio D’Água.

1993 *Álbum de Retratos*, Lisboa, Relógio D’Água.

1995 *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, Lisboa, Relógio D’Água.

1997 *Grito*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1998.

1999 *Cães*, Lisboa, Relógio D’Água.

2001a *Rostos*, Lisboa, Relógio D’Água.

2003a “O romance da minha vida: Rui Nunes, Guerra e Paz de Leon Tolstoi” [entrevista concedida a Tereza Coelho] in *Pública*, suplemento do *Jornal Público*, nº 351, 16 de fevereiro, pp. 66-9.

2003b *A Boca na Cinza*, Lisboa, Relógio D’Água.

2003c “Deus e o sexo são os meus únicos transtornos” [entrevista concedida a Tereza Coelho] in *Mil Folhas*, suplemento do *Jornal Público*, 5 de julho, pp. 4-7.

- 2004 “As leituras de 2003” [inquérito a Rui Nunes] in *Mil Folhas*, suplemento do jornal *Público*, 3 de janeiro, p. 12.
- 2005 *O Choro É um Lugar Incerto*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2006a *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2006b “Escrevo contra o medo que querem que eu tenha” in *Mil Folhas*, suplemento do *Jornal Público*, 11 de fevereiro, pp. 4-8.
- 2007a *Offício de Vésperas*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2007b “A caminho do silêncio” [entrevista concedida a Maria Leonor Nunes] in *Jornal de Letras* (14 a 27 de fevereiro), pp. 8-9.
- 2009a *Os Olhos de Himmler*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2009b “Uma lupa de ver o mundo” in *Jornal de Letras* (17 a 30 de junho), p. 44.
- 2009c “Uma sombria intimidade” in *Jornal de Letras* (14 a 27 de janeiro), p. 8.
- 2011 *A Mão do Oleiro*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2012a *Barro*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2012b “O barro da escrita” [entrevista concedida a Maria Leonor Nunes] in *Jornal de Letras*, 16 a 29 de maio, p. 17.
- 2012c “A pátria é a viagem de Rui Nunes” in *Ípsilon*, suplemento do *Jornal Público*, 8 de junho, pp. 16-8.
- 2013a *Armadilha*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2013b *Uma Viagem no Outono*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2013c “A imensa palavra” [entrevista concedida a Maria Leonor Nunes] in *Jornal de Letras*, 16 a 29 de outubro, pp. 8-9.
- 2013d “Uma plenitude terrível” [entrevista concedida a Maria da Conceição Caleiro] in *Cão Celeste*, nº 4, pp. 53-60.
- 2013e “A grande pátria dos portugueses é a errância” [entrevista concedida a Alexandra Carita] in *Actual*, suplemento do *Jornal Expresso*, 30 de novembro, pp. 36-7.
- 2013f “Não basta compreender o terror. É preciso participar dele” [entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto] in *Jornal I*, (<http://www.ionline.pt/artigos/liv/rui-nunes-nao-bastacompreender-terror-preciso-participar-del>, visto em 19 de novembro de 2014).
- 2014a “Fixar um tempo”, in *Jornal de Letras*, nº 1139 (28 de maio a 10 de junho), p. 32.
- 2014b *Nocturno Europeu*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2015 “Mensagem diferida” [entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto] in *Arquipélago*, episódio 1, (<https://www.youtube.com/watch?v=pJciskT5mR8>, visto em 27 de julho de 2015).
- 2016a *A Crisálida*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2016b “A Europa rente ao chão” [entrevista concedida a Maria Leonor Nunes] in *Jornal de Letras*, 13 a 26 de abril, p. 19.

Passiva

CALEIRO, Maria da Conceição

- 2011 “Quando tudo parece perdido” [recensão crítica a *A Mão do Oleiro*] in *Ípsilon*, suplemento do *Jornal Público*, 3 de junho, p. 35.
- 2012 “Contra o regime totalitário do sentido” [recensão crítica a *Barro*] in *Ípsilon*, suplemento do *Jornal Público*, 8 de junho, pp. 28-30.

COELHO, Eduardo Prado

- 1997a “Rui Nunes: qualquer corpo é uma pausa no terror” in *O Cálculo das Sombras*, Porto, Asa, pp. 282-6.
- 1997b “Ter sempre a morte adiada um segundo”, *ibidem*, pp. 287-291.
- 2003 “Para que Deus se torne vagaroso” in *A Escala do Olhar*, Lisboa, Texto Editora, pp. 78-80.
- 2006 “Deixemos o sentido a Deus” in *Mil Folhas*, suplemento do *Jornal Público*, 8 de setembro, p. 16.

CONRADO, Júlio

- 1988 [Recensão crítica a *Enredos*] in *Revista Colóquio/Letras*, nº 102, pp. 121-2.

FARIA, Óscar

- 2006 “Uma biografia da dor” [recensão crítica a *O Mensageiro Diferido* e *O Choro é um Lugar Incerto*] in *Mil Folhas*, suplemento do *Jornal Público*, 11 de fevereiro, p. 7.

- 2007 “Acabar com as palavras” [recensão crítica a *Ouve-se Sempre a Distância numa Voz*] in *Mil Folhas*, suplemento do *Jornal Público*, 26 de janeiro, p. 8.

FREITAS, Manuel de

- 2013a “Lugares de cinza” in *Cão Celeste*, nº 4, pp. 43-5.

- 2013b “Post Scriptum” in *Cão Celeste*, nº 4, p. 46

GUERREIRO, António

- 2011 [Recensão crítica a *A Mão do Oleiro*] in *Actual*, suplemento do *Jornal Expresso*, 16 de abril, p. 14.

- 2013 [Recensão crítica a *Armadilha*] in *Ípsilon*, suplemento do *Jornal Público*, 30 de agosto, p. 22.

LOPES, Teresa Rita

- 2009 “Da falta” in AA.VV., *Rui Nunes – Antologia Crítica e Pessoal*, coord. Annabela Rita, Lisboa, Roma Editora, pp. 52-8.

MARTINS, Manuel Frias

- 2009 “A raiva metódica da escrita de Rui Nunes” in AA.VV., *Rui Nunes – Antologia Crítica e Pessoal*, coord. Annabela Rita, Lisboa, Roma Editora, pp. 37-51.

- 2013 [Recensão crítica a *Barro*] in *Revista Colóquio/Letras*, nº 182, pp. 253-6.

REYNAUD, Maria João

- 2002 “O neo-expressionismo de Rui Nunes” in *Revista Colóquio/Letras*, nº 161/162, pp. 380-7.

- 2014 “Rui Nunes: «Uma Viagem no Outono» ou a solidão do olhar” in *Revista Colóquio/Letras*, nº 187, pp. 183-7.

RITA, Annabela

- 1997 “«Este apagar-se intensamente luminoso» de Rui Nunes” in *Revista Colóquio/Letras*, nº 143/144, pp. 237-243.

SANTOS, Hugo Pinto

- 2014 [Recensão crítica a *Armadilha*], in *Revista Colóquio/Letras*, nº 186, pp. 237-240.

VASCONCELOS, Vasco

- 2015 “«E houve relâmpagos, vozes e trovões» – sobre o discurso apocalíptico: Derrida, Zimmermann e Rui Nunes” in AA.VV., *Materiais Para o Fim do Mundo - 2*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 29-38. (<http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/54e7191f5a507.pdf>).

VIEIRA, Yara Frateschi

- 1997 “Para uma epifania opaca” [recensão crítica a *Grito*] in *Jornal de Letras*, 5 de novembro, pp. 24-5.

- 2009 “A escrita de Rui Nunes” in AA.VV., *Rui Nunes – Antologia Crítica e Pessoal*, coord. Annabela Rita, Lisboa, Roma Editora, p. 59-80.

Geral

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max

- 1944 “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug”; ed. ut.: “The culture industry: enlightenment as mass deception” in *Dialectic of Enlightenment – Philosophical fragments*, Stanford, Stanford University Press, 2002, pp. 94-136.

ADORNO, Theodor W.

- 1941 “On popular music” in *Essays on Music*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2002, pp. 437-469.

- 1951 *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; ed. ut.: *Minima Moralia*, Lisboa, Edições 70, 2001.

- 1958 *Philosophie der neuen Musik*; ed. ut.: *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.
- 1970 *Asthetische Theorie*; ed. ut.: *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- 1991 “Über den Fetischismus in der Musik und die Regression des Hörens”; ed. ut.: “Sobre o carácter fetichista na música e a regressão da audição” in *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 21-56.

AGAMBEN, Giorgio

- 1977 *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*; ed. ut.: *Stanzas: word and phantasm in Western culture*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993.
- 1989 “Preface – *experimentum linguae*” in *Infancy and History*, Londres, Verso, 1993, pp. 1-10.
- 1990 *La Comunità che Viene*; ed. ut.: *A Comunidade que Vem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- 1998 *Quel che Resta di Auschwitz*; ed. ut.: *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*, 4ª ed., Nova Iorque, Zone Books, 2008.
- 2008 “Che cos’è il contemporaneo?”; ed. ut.: “What is the contemporary?” in *What Is an Apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

ALEXANDRE, António Franco

- 2002 “«depoimento?» para um apeadeiro” in *Apeadeiro*, nº 2, pp. 22-31.
- 2004 *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ANÓNIMO

- 1936 “Sumbur vmesto muzyki”; ed. ut.: “Chaos instead of music” [Crítica a *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Dimitri Shostakovich, publicada no jornal *Pravda*] in Oliver W. Strunk e Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 1397-9.

AQUINO, Tomás de

- s/d *Summa Theologica*; ed. ut.: *Suma Teológica*, Vol. 1, 2ª ed., Porto Alegre e Caxias do Sul, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina Editora e Universidade de Caxias do Sul, 1980.

ARIÈS, Philippe

- 1977 *L’Homme Devant la Mort*; ed. ut.: *O Homem Perante a Morte*, 2 vols., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.

ARISTAKISYAN, Artur

- 1993 *Ladoni*, Rússia, 140 minutos.
- 2007 “Interview with Artur Aristakysan” in *Ladoni (Palms)*, Second Run DVD, 2007.
- 2010 [Entrevista concedida ao *Festival International de Cinéma de Marseille*] (http://www.dailymotion.com/video/xh47n4_artur-aristakysan-realisateur-fid-2010-palms_shortfilms, visto em 12 de outubro de 2015).

ATTALI, Jacques

- 1977 *Bruits: essai sur l’économie politique de la musique*; ed. ut.: *Noise: the political economy of music*, Minneapolis e Londres, University of Minnesota Press, 2009.

AUGUSTO, Carlos Alberto

- 2014 *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

AUNER, Joseph

- 2003 *A Schoenberg Reader: documents of a life*, s/l, Sheridan Books.

BAKHTIN, Mikhail

- 1929 *Problemy poetiki Dostoevskogo*; ed. ut.: *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, 8ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

BALL, Hugo

1927 *Die Flucht aus der Zeit*; ed. ut.: *Flight Out of Time. A Dada Diary*, ed. John Elderfield, Nova Iorque, Viking Press, 1974.

BARRENTO, João

1998 Notas de Hugo von Hofmannsthal, “A carta de Lord Chandos”, in AA.VV., *Literatura Alemã, Textos e Contextos (1700-1900) – Volume II: O Século XIX*, seleção, tradução, introdução e notas de João Barrento, Lisboa, Presença, pp. 310-4.

2001 “A geografia imaterial por vir” in *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre, 2001, pp. 32-6.

2010 *O Género Intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2012 “A aura do silêncio – de Chandos a Wittgenstein” in *Uma carta – A carta de Lord Chandos*, Belo Horizonte, Chão da Feira, 2012, pp. 65-100.

BARTHES, Roland

1977 *Fragments d'un Discours Amoureux*; ed. ut.: *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2010.

1982 *L'Obvie et l'Obtus*; ed. ut.: *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 2009.

BATAILLE, Georges

1957 *L'Erotisme*; ed. ut.: *O Erotismo*, 3ª ed, Lisboa, Antígona, 1988.

BAUDRILLARD, Jean

1970 *La Société de Consommation*; ed. ut.: *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1991.

1976 *L'Echange Symbolique et la Mort*; ed. ut.: *A Troca Simbólica e a Morte*, 2º vol., Lisboa, Edições 70, 1997.

1987 “L'extase de la communication”; ed. ut.: “The ecstasy of communication” in *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, 5ª ed., Washington, Bay Press, 1987, pp. 126-134.

1990 *La Transparence du Mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*; ed. ut.: *The Transparency of Evil: Essays on extreme phenomena*, Londres e Nova Iorque, Verso, 1993.

BAUMAN, Zygmunt

1991 *Modernity and Ambivalence*; ed. ut.: *Modernidade e Ambivalência*, Lisboa, Relógio D'Água, 2007.

1992 *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity Press.

2000 *Liquid Modernity*; ed. ut.: 7ª ed., Cambridge, Polity Press, 2006.

2003 *Liquid Love – on the frailty of human bonds*; ed. ut.: *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

BECKERT, Cristina

2008 *Um Pensar para o Outro – Estudos sobre Emmanuel Lévinas*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

BECKETT, Samuel

1934 “Recent Irish poetry” in *Disjecta: Miscellaneous writing and a dramatic fragment*, Nova Iorque, Grove Press, 1984, pp. 70-6.

1937 “Letter to Axel Kaun, 9 July 1937” in *The Letters of Samuel Beckett, Volume I: 1929-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 516-521.

1949 “Three dialogues” in *Proust and Three Dialogues*; ed. ut.: 3ª ed., Londres, Calder Publishing, 1989, pp. 97-126.

BENJAMIN, Walter

1916 “Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen”; ed. ut.: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pp. 177-196.

BLACKSTONE, LEE

2011 “Remixing the music of the spheres: listening to the relevance of an ancient doctrine for the sociology of music” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 42, nº 1, junho, pp. 3-31.

BLANCHOT, Maurice

- 1948 *L'Arrêt de Mort*, Paris, Gallimard.
 1955 *L'Espace Littéraire*; ed. ut.: Paris, Gallimard, 1968.
 1983 *La Communauté Inavouable*; ed. ut.: *The Unavowable Community*, Nova Iorque, Station Hill Press, 1988.

BOÉCIO

- s/d *De Institutione Musica*; ed. ut.: "Fundamentals of music" in Oliver W. Strunk e Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 137-143.

BORJA, Luís de

- 1892 "Os Nefelibatas"; ed. ut.: in AA.VV., *Ficção e Narrativa no Simbolismo – Antologia*, ed. Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editores, 1888, pp. 25-43.

BUBER, Martin

- 1923 *Ich und Du*; ed. ut.: *I and Thou*, Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1970.

BUSONI, Ferruccio

- 1907 "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst"; ed. ut.: "Sketch of a new esthetic of music" in Oliver W. Strunk e Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 1321-8.

BOURDIEU, Pierre

- 1992 *Les Règles de L'Art – Genèse et Structure du Champ Littéraire*; ed. ut.: *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

CAGE, John

- 1952 "Juilliard Lecture"; ed. ut.: in *A Year from Monday: Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 2009, pp. 95-112.
 1961 *Silence: Lectures and Writings*; ed. ut.: Londres, Marion Boyars, 2009.
 1966 "Cage with David Sylvester and Roger Smalley" [entrevista concedida a David Sylvester e Roger Smalley] in *CageTalk: dialogues with and about John Cage*, Woodbridge, University of Rochester Press, pp. 185-195.

CAMPOS, Álvaro de / PESSOA, Fernando

- 2002 *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

CAPUTO, John D.

- 2000a "Undecidability and the empty tomb – Toward a hermeneutics of belief" in *More Radical Hermeneutics – On not knowing who we are*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, pp. 220-248.
 2000b "The prayers and tears of devilish hermeneutics – Derrida and Meister Eckhart", *ibidem*, pp. 249-264.

CARABELL, Paula

- 2002 "Photography, phonography, and the lost object" in *Perspectives of New Music*, Vol. 40, nº 1 (inverno), pp. 176-189.

CARVALHO, Mário Vieira de

- 2007 *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CELAN, Paul

- 1963 "Tübingen, Jänner"; ed. ut.: "Tübingen, Janeiro" in *Sete Rosas Mais Tarde – Antologia poética*, 2ª ed., trad. João Barrento e Y. K. Centeno, Lisboa, Cotovia, 1996, pp. 104-5.
 1971 *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*, trad. João Barrento, Lisboa, Edições Cotovia, 1996.

CHAFES, Rui e COSTA, Pedro

- 2007 *Fora! Out!*, Porto, Fundação de Serralves.

CHAFES, Rui

- 2006 *O Silêncio de...*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2012 “O perfume das buganvílias” in *Entre o Céu e a Terra*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, pp. 37-63.
- 2014 “A religião do ferro” [entrevista concedida a Alexandra Carita] in *Actual*, suplemento do jornal *Expresso*, 8 de fevereiro, pp. 6-11.
- 2015 *Sob a Pele – Conversas com Sara Antónia Matos*, s/l, Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar (Documenta).

CHANDLER, Daniel

- 2002 *Semiotics: the basics*; ed. ut.: 4ª ed., Londres, Routledge, 2004.

CHATEAUBRIAND, François de

- 1822 “Livre Sixième – Chapitre 4, Les Açores. – Ile Graciosa” in *Mémoires d’Outre-Tombe*; ed. ut.: Tome I, Paris, Bordas, 1989, pp. 354-7.

CHION, Michel

- 1982 *La Voix au Cinéma*; ed. ut.: *The Voice in Cinema*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1999.

CLARK, Kenneth

- 1949 *Landscape into Art*; ed. ut.: Londres, Penguin Books, 1956.

COELHO, Alexandra Lucas

- 2010 “Manuel Mozos: nas ruínas das grandes esperanças” in *Ipsílon*, suplemento do jornal *Público*, 2 de abril, pp. 6-8.

COIMBRA, Leonardo

- 1916 *A Alegria, a Dor e a Graça*; ed. ut.: 2ª ed., Porto, Renascença Portuguesa, 1920.
- 1923 “Potência de expressão” in *Dispersos I – Poesia Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1984, pp. 144-8.

COROMINAS, Joan e PASCUAL José A.

- 1980 *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Tomo III (G-MA), Madrid, Editorial Gredos.

COSTA, João Bénard da

- 2009 “O negro é uma cor ou O cinema de Pedro Costa” in AA.VV., *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 15-27.

COSTA, Pedro

- 2006a *Juventude em Marcha*, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, Portugal, 150 minutos; ed. ut.: *Colossal Youth [Juventude em Marcha]*, Eureka, 2011.
- 2006b “Recordações das casas dos mortos” [entrevista concedida a Óscar Faria] in *Y*, suplemento do jornal *Público*, 24 de novembro, pp. 16-21.

COSTA, Pedro, NEYRAT, Cyril, & RECTOR, Andy

- 2008 *Dans la Chambre de Vanda – Un film de Pedro Costa*; ed. ut.: *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata*, Lisboa, Midas Filmes e Orfeu Negro, 2012.

COSTA, Gustavo e MAGALHÃES, Eduardo

- 2013 “Porto Sonoro – Documenting and transforming the sonic background”, artigo apresentado na conferência *Echopolis – Days of Sound*, Atenas. Disponível em <http://www.phonambient.com/uploads/attach/original/226f7f3ac64f8d95048d16314827565d.pdf>

CROWDER, Robert G.

- 1993 “Auditory memory” in *Thinking in Sound: the cognitive psychology of human audition*, ed. Stephen McAdams e Emmanuel Bigand, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 113-145.

DE MAN, Paul

- 1970 “The riddle of Hölderlin” in *Critical Writings, 1953-1978*, 2ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 198-213.

- DEBORD, Guy
 1967 *La Société du Spectacle*; ed. ut.: *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Antígona, 2012.
 1988 *Commentaires sur la Société du Spectacle*; ed. ut.: *Comments on the Society of the Spectacle*, Londres e Nova Iorque, Verso, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix
 1975 *Kafka – Pour une Littérature Mineure*; ed. ut.: *Kafka – Para uma Literatura Menor*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
 1980 *Mille Plateaux*, vol. 2: *Capitalisme et Schizophrénie*; ed. ut.: *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*, 11ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- DELEUZE, Gilles
 1990 *Pourparlers*; ed. ut.: *Negotiations*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1995.
 1993 *Critique et Clinique*; ed. ut.: *Crítica e Clínica*, São Paulo, Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques
 1967 *La Voix et le Phénomène*; ed. ut.: *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa, Edições 70, 2012.
 1980 *D'un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie*; ed. ut.: *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega, 1997.
 1984 “Ulysses Gramophone” in *Acts of Literature*, Nova Iorque, Routledge, 1992, pp. 253-309.
 1986 “How to avoid speaking: Denials” in *Psyche: inventions of the Other*, vol. II, Stanford, Stanford University Press, 2008, pp. 143-195.
 1993 *Spectres de Marx*; ed. ut.: *Specters of Marx*, Nova Iorque, Routledge Classics, 2006.
 1994 *La Force de Loi*; ed. ut.: *Força de Lei – O «fundamento místico da autoridade»*, Porto, Campo das Letras, 2003.
 1996 “Artifactualities” in *Echographies of Television – Filmed interviews*, Cambridge, Polity Press, pp. 3-27.
 1997 *Adieu à Emmanuel Lévinas*; ed. ut.: *Adieu to Emmanuel Lévinas*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
 1992 *Ce que Nous Voyons, Ce qui Nous Regarde*; ed. ut.: *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*, Porto, Dafne Editora, 2011.
- DIONÍSIO AREOPAGITA
 s/d “Teologia Mística” in *Medievalia – Textos e estudos*, nº 10, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1996, pp. 9-25.
- DIOGO, Américo Lindeza, & MONTEIRO, Rosa Sil
 1995 *Um Medo por Demais Inteligente – Autobiografias pessoais*, Braga, Angelus Novus.
- EAGLETON, Terry
 2000 *The Idea of Culture*; ed. ut.: *A Ideia de Cultura*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- ELFEREN, Isabella van
 2014 “Sonic gothic” in *Gothic World*, ed. Glennis Byron e Dale Townshend, Londres, Routledge, pp. 429-440.
- FARIA, Óscar
 2007 “Um ardente ilogismo” [recensão à exposição “Eu sou os outros / I am the others”] in *Ípsilon*, suplemento do jornal *Público*, 7 de dezembro, p. 60.
- FERREIRA, Vergílio
 1962 “Da fenomenologia a Sartre” in Jean-Paul Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*; ed. ut.: Lisboa, Bertrand, 2004, pp. 9-194.
 1981 *Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FOUCAULT, Michel

1975 *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*; ed. ut.: *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*, Lisboa, Edições 70, 2013.

FRANKE, Wiliam

2007a *On What Cannot Be Said – Apophatic discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts*, Vol. 1 – *Classic formulations*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

2007b *On What Cannot Be Said – Apophatic discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts*, Vol. 2 – *Modern and contemporary transformations*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

2014 *A Philosophy of the Unsayable*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

FREUD, Sigmund

1917 *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*; ed. ut.: *A General Introduction to Psychoanalysis*, 14ª ed., Nova Iorque, Boni & Liveright, 1925.

1919 “Das Unheimliche”; ed. ut.: “The «Uncanny»” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII (1917-1919), Londres, The Hogarth Press, 1955, pp. 219-252.

1920 *Jenseits des Lustprinzips*; ed. ut.: *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Major Works of Sigmund Freud*, 4ª ed., Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1993.

1930 *Das Unbehagen in der Kultur*; ed. ut.: *Civilization and its Discontents*, 8ª ed., Londres, The Hogarth Press, 1957.

FRIE, Roger

1997 *Subjectivity and Intersubjectivity in Modern Philosophy and Psychoanalysis: a study of Sartre, Binswanger, Lacan and Habermas*, Londres, Rowman and Littlefield.

GARNER, Hubertus

1998 “The unknown masterpiece” in Rui Chafes, *Harmonia*, Porto, Canvas & Companhia, 1998, pp. 5-10.

GOEBBELS, Joseph

1938 “Speech for the Düsseldorf music festival” in Oliver W. Strunk e Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, p. 1396.

GOETHE, Johann Wolfgang von

1810 *Zur Farbenlehre*; ed. ut.: *Teoria de los Colores*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1945.

GOMBRICH, E. H.

1972 *The Story of Art*; ed. ut.: *A História da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

GRAVER, Lawrence

1989 *Beckett: Waiting for Godot*; ed. ut.: 2ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

GRIFFITHS, Paul

1981 *Modern Music and After*; ed. ut.: 3ª ed., Oxford, Oxford University Press.

GRIMAL, Pierre

1951 *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*; ed. ut.: 5ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

GUIMARÃES, Fernando

2001 “Transformar a dor num poema” in AA.VV., *A Dor e o Sofrimento – Abordagens*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 141-7.

GUSMÃO, Manuel

1988 “Textualização, polifonia e historicidade” in *Vértice*, nº 6, setembro de 1988, pp. 47-51.

HAN, Byung-Chul

2009 *Duft der Zeit: Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*; ed. ut.: *O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*, Lisboa, Relógio D’Água, 2016.

- 2010 *Müdigkeitsgesellschaft*; ed. ut.: *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa, Relógio D'Água, 2014.
 2012a *Agonie des Eros*; ed. ut.: *A Agonia de Eros*, Lisboa, Relógio D'Água, 2014.
 2012b *Transparenzgesellschaft*; ed. ut.: *A Sociedade da Transparência*, Lisboa, Relógio D'Água, 2014.

HASSAN, Ihab

- 1967 *The Literature of Silence – Henry Miller and Samuel Beckett*; ed. ut.: 3ª ed., Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1969.

HATHERLY, Ana e MELO E CASTRO, E. M. de

- 1981 *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.

HEFFERNAN, James A. W.

- 1991 “Ekphrasis and representation” in *New Literary History*, vol. 22, nº 2, Probing: Art, Criticism, Genre, pp. 297-316.

HEGEL, G. W. Friedrich

- 1835 *Vorlesungen über die Ästhetik*; ed. ut.: *Aesthetics – Lectures on fine art*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1988.

HEIDEGGER, Martin

- 1927 *Sein und Zeit*, ed. ut.: *Being and Time*, 21ª ed., Oxford, Blackwell, 2001.
 1929 “Was ist Metaphysik?”; ed. ut.: “What Is Metaphysics?” in *Pathmarks*; ed. William McNeill, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 82-96.
 1936 *Der Ursprung des Kunstwerkes*; ed. ut.: *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2015.
 1942a *Gesamtausgabe – Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein» Band 39*; ed. ut.: *Hinos de Hölderlin*, Lisboa, Instituto Piaget, 2004.
 1942b “Hölderlins Hymne «Der Ister»”; ed. ut.: *Hölderlin's Hymn «The Ister»*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
 1947 *Brief über den «Humanismus»*; ed. ut.: *Carta Sobre o Humanismo*, 4ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

HELDER, Herberto

- 1979 *Photomaton & Vox*; ed. ut.: 4ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

HENRIQUE, Luís L.

- 2002 *Acústica Musical*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

HOFFMAN, Piotr

- 1993 “Death, time, history: Division II of Being and Time” in *The Cambridge Companion to Heidegger*; ed. ut.: “A morte, o tempo e a história: II parte de Ser e Tempo” in *Poliedro Heidegger*, dir. Charles Guignon, Lisboa, Instituto Piaget, 1998, pp. 213-231.

HOFMANNSTHAL, Hugo von

- 1901 “Die Brief des Zurückgekehrten”; ed. ut.: “Cartas de um retornado”, seleção, introdução e tradução de João Barrento, in *Gratuita*, volume 1, s/l, Chão da Feira, 2012, pp. 55-60.
 1902 “Ein Brief”; ed. ut.: “A carta de Lord Chandos” in AA.VV., *Literatura Alemã, Textos e Contextos (1700-1900) – Volume II: O Século XIX*, seleção, tradução, introdução e notas de João Barrento, Lisboa, Presença, 1998, pp. 310-4.

HÖLDERLIN, Friedrich

- 1801a “Der Rhein”; ed. ut.: “O Reno” in *Poemas*, trad. Paulo Quintela, Lisboa, Relógio D'Água, 1991, pp. 371-387.
 1801b “Der Rhein”; ed. ut.: “O Reno” in *Hinos Tardios*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 50-67.
 1967 *Œuvres*, Paris, Gallimard.
 1977 *Hölderlin: poesia completa*, Barcelona, Ediciones 29.

HURON, David

- 2006 *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*, Massachusetts, MIT Press.

- HUSSERL, Edmund
1907 *Die Idee der Phänomenologie*; ed. ut.: *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- HUXLEY, Aldous
1945 *The Perennial Philosophy*; ed. ut.: Nova Iorque, Perennial Classics.
- ISER, Wolfgang
1976 *Akt des Lesens*; ed. ut.: *O Ato da Leitura – Uma teoria do efeito estético*, vol. 2, São Paulo, Editora 34, 1999.
- JAMESON, Fredric
1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres e Nova Iorque, Verso, 1992.
- JASPERS, Karl
1932 *Philosophie*; ed. ut.: *Philosophy*, vol. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.
1938 *Existenzphilosophie*; ed. ut.: *Philosophy of Existence*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1971.
- JOYCE, James
1922 *Ulysses*; ed. ut.: Londres, Penguin Books, 1992.
- JUNG, C. G.
1921 “The apollinian and the dionysian” in *Psychological Types*, Londres, Routledge, 1971, pp. 136-146.
- JUNQUEIRO, Guerra
1902-3 “Carta-prefácio” in Raul Brandão, *Os Pobres*; ed. ut.: Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 33-48.
- KAHN, Douglas
1997 “John Cage: silence and silencing” in *The Musical Quarterly*, vol. 81, nº 4 (inverno), pp. 556-598.
- KATER, Michael H.
1997 *The Twisted Muse: musicians and their music in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press.
- KEMP, Martin
1989 *The Science of Art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- KAFKA, Franz
1922 “[Prague, end of March 1922]” in *Letters to Milena*, Nova Iorque, Schocken Books, pp. 223-5.
- KANE, Brian
2014 *Sound Unseen: acousmatic sound in theory and practice*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- KERMODE, Frank
1966 *The Sense of an Ending – Studies in the theory of fiction*; ed. ut.: Londres, Oxford University Press, 1975.
- KIERKEGAARD, Søren
1843 *Frygt og Bæven*; ed. ut.: *Temor e Tremor*, Lisboa, Guimarães Editores, 1990.
1844 *Enten–Eller. Et livs-fragment. Første Deel*; ed. ut.: *Ou-Ou. Um fragmento de vida – Primeira Parte*, Lisboa, Relógio D’Água, 2013.
- KITTLER, Friedrich
1986 *Grammophon Film Typewriter*; ed. ut.: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

- KNOWLSON, James
1996 *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*, Nova Iorque, Simon & Schuster.
- KRAUSS, Rosalind E.
1993 *The Optical Unconscious*; ed. ut.: 4ª ed., Cambridge, MIT Press, 1996.
- KRISTEVA, Julia
1980 *Pouvoirs de l'Horreur*; ed. ut.: *Powers of Horror – An essay on abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.
- LACAN, Jacques
1975 *Le Séminaire, livre XXIII: Le sinthome*; ed. ut.: Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LAFONTAINE, Céline
2008 *La Société Postmortelle – La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Éditions du Seuil.
- LE BRETON, David
1997 *Du Silence*; ed. ut.: *Do Silêncio*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- LEIRIS, Michel
1948 *La Règle du Jeu I: Biffures*; ed. ut.: *Rules of the Game I: Scratches*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1997.
- LÉVINAS, Emmanuel
1947 *De l'Existence à l'Existant*; ed. ut.: 3ª ed., Paris, J. Vrin, 1984.
1949 *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*; ed. ut.: *Descobrendo a Existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
1961 *Totalité et Infini*; ed. ut.: *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2015.
1963 *Difficile Liberté: Essais sur le judaïsme*; ed. ut.: *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997.
1974 *Autrement qu'Être ou Au-delà de l'Essence*; ed. ut.: *De Outro Modo que Ser ou Para lá da Essência*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
1975a *Dieu, la Mort et le Temps*; ed. ut.: *Deus, a Morte e o Tempo*, Coimbra, Almedina, 2003.
1975b “Dieu et la Philosophie”; ed. ut.: “God and Philosophy” in *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers Group, 1987, pp. 153-173.
1976 “Paul Celan – de l'être à l'autre” in *Noms Propres*, s/l, Fata Morgana, pp. 49-56.
1979 *Le Temps et l'Autre*; ed. ut.: *Time and the Other*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1987.
1982 *Éthique et Infini*; ed. ut.: *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1985 *Um Falcão no Punho*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- LOPES, Teresa Rita
2002 “Prefácio” in Álvaro de Campos, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 13-44.
- LOSA, Leonor
2014 *Machinas Fallantes: A música gravada em Portugal no início do século XX*, Lisboa, Tinta da China.
- LOURENÇO, Eduardo
1968 “Do discurso «sobre Deus»” in AA.VV., *Deus O Que É?*, org. M. S. Lourenço, Moraes Editora, pp. 109-112.
1994 *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
- LYOTARD, Jean-François
1971 *Discours, Figure*; ed. ut.: *Discourse, Figure*, Minneapolis e Londres, University of Minnesota Press, 2011.

- 1988 *L'Inhumain – Causeries sur le temps*; ed. ut.: *O Inumano – Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Estampa, 1990.
- 1991 “L’inaudible”; ed. ut.: “The inaudible. Music and postmodernity” in *Textes Dispersés I: Esthétique et théorie de l’art / Miscellaneous Texts I: Aesthetics and theory of art*, Leuven, Leuven University Press, 2012, pp. 200-223.
- 1998 *Chambre Sourde: L’antiesthétique de Malraux*; ed. ut.: *Soundproof Room: Malraux’s Anti-Aesthetics*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

MACHADO, José Pedro

- 1952a *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*; ed. ut.: 3ª ed., Primeiro Volume A-B, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- 1952b *Ibidem*, Segundo Volume C-E, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- 1952c *Ibidem*, Terceiro Volume F-L, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- 1952d *Ibidem*, Quarto Volume M-P, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

- 1981 *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Editorial Presença.

MARCEL, Gabriel

- 1967 “I and Thou” in *The Philosophy of Martin Buber*, Londres, Cambridge University Press, pp. 41-8.

MARINETTI, Filippo Tommaso e MASNATA, Pino

- 1933 “La Radia: manifesto futurista”; ed. ut.: “The Radia: futurist manifesto” in *Futurism: an anthology*, Yale, Yale University Press, pp. 292-5.

MARINETTI, Filippo Tommaso

- 1912 “Manifesto tecnico della letteratura futurista”; ed. ut.: “Manifesto técnico da literatura futurista” in *Antologia do Futurismo Italiano – manifestos e poemas*, Lisboa, Vega, 1979, pp. 109-117.
- 1913 “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà”; ed. ut.: “Destruição da sintaxe. Imaginação sem fios. Palavras em liberdade”, *ibidem*, pp. 122-135.

MARX, Karl, & ENGELS, Friedrich

- 1848 *Das Kommunistische Manifest*; ed. ut.: *Manifesto do Partido Comunista*, Lisboa, Editorial «Avante!», 1975.

MARX, Karl

- 1867 *Das Kapital*; ed. ut.: *Capital*, vol. 1, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.

MELLOR, Philip A.

- 1993 “Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death” in AA.VV., *The Sociology of Death: theory, culture and practice*, Oxford, Blackwell Publishers, 1993, pp. 11-30.

MERLEAU-PONTY, Maurice

- 1945 *Phénoménologie de la Perception*; ed. ut.: *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1999.

MESSIAEN, Olivier

- 1941 “Préface” in *Quatuor pour la Fin du Temps*; ed. ut.: Paris, Editions Durand, s/d.

METZER, David

- 2006 “Modern silence” in *The Journal of Musicology*, vol. 23, nº 3 (verão), pp. 331-374.

MILTON, John

- 1667 *Paradise Lost*; ed. ut.: 9ª ed., Harlow, Longman, 1984.

MORAES, J. Jota de

- 1983 *Música da Modernidade – Origens da música do nosso tempo*, São Paulo, Brasiliense.

MORIN, Edgar

- 1970 *L'Homme et la Mort*; ed. ut.: *O Homem e a Morte*, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.
- MORRIS, David B.
1991 *The Culture of Pain*; ed. ut.: Berkeley, University of California Press, 1993.
- MORTLEY, Raoul
1975 "Negative theology and abstraction in Plotinus" in *The American Journal of Philology*, vol. 96, nº 4 (inverno), pp. 363-377.
- MOZOS, Manuel
2009 *Ruínas*, Lisboa, Alambique.
- NANCY, Jean-Luc
1986 *La Communauté Désœuvrée*; ed. ut.: *The Inoperative Community*, Minneapolis e Oxford, University of Minnesota Press, 1991.
1992 *Corpus*; ed. ut.: *Corpus*, Lisboa, Vega, 2000.
2002 *À l'Écoute*; ed. ut.: *À Escuta*, Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014.
- NEMÉSIO, Vitorino
1956 *Corsário das Ilhas*; ed. ut.: 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich
1872 *Die Geburt der Tragödie aus Dem Geiste der Musik*; ed. ut.: *A Origem da Tragédia*, 5ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1994.
- NOVALIS
1798 *Fragmentos de Novalis*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- NOZOLINO, Paulo
2005 "Sinto um grito dentro de mim" [entrevista concedida a Óscar Faria] in *Mil Folhas*, suplemento do jornal *Público*, 7 de maio, pp. 16-20.
2009 "Sentimento de um Ocidental" [reportagem e entrevista concedida a Luís Ricardo Duarte] in *Jornal de Letras*, 14 a 27 de janeiro, pp. 8-11.
2013 "Se eu não conseguir amar as coisas que fotografo, não consigo sobreviver" [entrevista concedida a Nuno Crespo] in *Revista 2*, jornal *Público*, 12 de maio, pp. 12-9.
- NUNES, Etelvina Pires Lopes
1993 *O Outro e o Rosto – Problemas da Alteridade em Emmanuel Levinas*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 1993.
- ORTIGÃO, Ramalho
1876 *As Praias de Portugal – Guia do banhista e do viajante*; ed. ut.: Lisboa, Frenesi, 2002.
- PASCOAES, Teixeira de
1921 *O Bailado*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.
1935 *O Homem Universal*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- PASQUA, Hervé
1993 *Introduction à la Lecture de Être et Temps de Martin Heidegger*; ed. ut.: *Introdução à Leitura de Ser e Tempo de Martin Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- PASTOUREAU, Michel
2008 *Noir: Histoire d'une Couleur*; ed. ut.: *Preto – História de uma Cor*, Lisboa, Orfeu Negro, 2014.
- PESSOA, Fernando
1935 "Carta a Adolfo Casais Monteiro" in *Correspondência (1923-1935)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 337-348.
s/d *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

- PIEPER, Josef
1957 *The Silence of St. Thomas*, Chicago, Regnery.
- PLATÃO
s/d *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- PLOTINO
s/d ed. ut.: *Enneads*, Vol. VII, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- QUANDT, James
2009 “Still lives” in AA.VV., *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 29-39.
- QUENTAL, Antero de
1866 “O futuro da música” in *O Instituto*, Vol. XIII, Coimbra; ed. ut.: *Filosofia*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1991, pp. 51-64.
- QUINTAIS, Luís
2012 “Do invisível, sobre «A Face Interior IV» de Rui Chafes”, folha de sala, Ciclo Santa Cruz, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), Coimbra [https://luisquintaisweb.wordpress.com/2013/03/11/rui-chafes-tranquila-ferida-do-sim-faca-do-nao-e-dois-curtos-ensaios/, visto em 8 de outubro de 2015].
2014 “A pura aguda lâmina de Pier Paolo Pasolini” in *Materiais Para o Fim do Mundo - 1*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 5-15 (http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/54eb7135d1390.pdf).
2015 *Exúvia, Gelo e Morte – A arte de Rui Chafes depois do fim da arte / Exuviae, Ice and Death – The art of Rui Chafes after the end of art*, Vila Nova de Famalicão e Lisboa, Ala da Frente e Sistema Solar.
- RANCIÈRE, Jacques
2009 “Politique de Pedro Costa”; ed. ut.: “Política de Pedro Costa” in AA.VV., *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 53-63.
- REDEPENNING, Dorothea
2007 “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz: music against violence and war” in *Osteuropa 2007 – The Europe beyond Europe: Outer borders, inner limits*, s/l, Eurozine, pp. 63-102.
- RÉGIO, José
1928 “Literatura livresca e literatura livre” in *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 46-64.
- RENAUD, Lucie
2008 “Olivier Messiaen, compositeur français, ornithologue et rythmicien” in Louise Bessette, livreto de CD Áudio, Olivier Messiaen, *Les Oiseaux*, s/l, Analekta, pp. 5-7.
- REYNOLDS, Jack
2004 “Decison” in AA.VV., *Understanding Derrida*, ed. Jack Reynolds e Jonathan Roffe, Londres e Nova Iorque, Continuum, pp. 46-53.
- ROMER, Stephen
1998 “«Esprit, attente pure, éternel suspens...»: Valéry’s prose poetry” in AA.VV., *Reading Paul Valéry – Universe in mind*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 121-137.
- RORTY, Richard
1989 *Contingency, Irony and Solidarity*; ed. ut.: *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
1991 *Essays on Heidegger and Others – Philosophical Papers Volume 2*; ed. ut.: *Ensaio Sobre Heidegger e Outros*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

- 1992 “Introduction – Metaphilosophical difficulties of linguistic philosophy” in *The Linguistic Turn – Essays in Philosophical Method*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1992, pp. 1-39.
- ROSEN, Charles
1975 *Arnold Schoenberg*, Nova Iorque, The Viking Press.
- ROSS, Alex
2007 *The Rest is Noise*; ed. ut.: Londres, Harper Perennial, 2009.
- RUBIM, Gustavo
2003 “Mudar o registo – da fonografia considerada do ponto de vista poético” in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 15, Edições Colibri, pp. 139-151.
- RUSSOLO, Luigi
1913 “L'arte dei rumori”; ed. ut.: “The art of noises” in Oliver W. Strunk e Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 1329-1334.
- SANTO, Moisés Espírito
1984 *A Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- SCANNER
2001 “Remembering how to forget: an artist’s exploration of sound” in *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, pp. 65-9.
2008 “The ghost outside the machine” in *Sound Unbound: sampling digital music and culture*, Cambridge, The MIT Press, pp. 131-4.
- SCARRY, Elaine
1985 *The Body in Pain – The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.
- SCHAEFFER, Pierre
1966 *Traité des Objects Musicaux*; ed. ut.: *Tratado de los Objetos Musicales*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2003.
- SCHAFER, R. Murray
1977 *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*; ed. ut.: Rochester, Destiny Books, 1994.
- SCHILLER, Friedrich
1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung*; ed. ut.: *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- SCHOENBERG, Arnold
1911 *Harmonielehre*; ed. ut.: *Theory of Harmony*, Berkeley e Los Angeles, California University Press, 1983.
1941 “Composition with twelve tones” in *Style and Idea*, Nova Iorque, Philosophical Library, 1950, pp. 102-143.
- SCHOPENHAUER, Arthur
1818 *Die Welt als Wille und Vorstellung*; ed. ut.: *O Mundo como Vontade e Representação*, Lisboa, Rés Editora, s/d.
- SENA, Jorge de
1969 “Post-fácio” in *Arte de Música*; ed. ut.: *Poesia II*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 205-212.
- SHAKESPEARE, William
1604 *Hamlet*; ed. ut.: Londres, Penguin Books, 2001.
- SILESIIUS, Angelus
s/d ed. ut.: *A Rosa é Sem Porquê*, Lisboa, Vega, 1991.

- SONTAG, Susan
1967 "The aesthetics of silence" in *Styles of Radical Will*; ed. ut.: Londres, Vintage, 1994, pp. 3-34.
- STEINER, George
1961 "The retreat from the word" in *Language and Silence – Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1985, pp. 30-54.
1966 "Silence and the poet", *ibidem*, pp. 55-76.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz
1971 "Microphony" in *Stockhausen on Music*, Londres, Marion Boyars, 2010, pp. 76-87.
- STREET, Seán
2015 *The Memory of Sound: preserving the sonic past*, Nova Iorque e Abingdon, Routledge.
- TANIZAKI, Jun'ichirō
1933 *In Praise of Shadows*; ed. ut.: Londres, Vintage Books, 2001.
- TARUSKIN, Richard
2010 *Music in the Early Twentieth Century*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- THOMPSON, Carl
2011 *Travel Writing*, Londres, Routledge.
- TOOP, David
2004 *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*; ed. ut.: 5-star edition, 2005.
2010 *Sinister Resonance: The mediumship of the listener*, Londres, Continuum Books.
- TREECE, Henry
1946 "How I see apocalypse" in *How I See Apocalypse*, Londres, Lindsay Drummond, pp. 74-82.
- TWAIN, Mark
1911 *The Innocents Abroad*, Nova Iorque e Londres, Harper & Brothers.
- VALÉRY, Paul
1896 *Monsieur Teste*; ed. ut.: *O Senhor Teste*, Lisboa, Relógio D'Água, 1985.
- VARESE, Edgard
1936 "New instruments and new music" in *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1998, pp. 1340-1.
- VATTIMO, Gianni
1971 *Introduzione a Heidegger*; ed. ut.: *Introdução a Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998.
- VIEIRA, Padre António
1670 "Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma" in *Sermões*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, pp. 117-169.
- WALLACE, David Foster
1993 "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*; ed. ut.: 14ª ed., Londres, Abacus, 2011, pp. 21-82.
- WITTGENSTEIN, Ludwig
1921 *Tractatus Logico-Philosophicus*; ed. ut.: *Tratado Lógico-Filosófico*, editado com *Investigações Filosóficas*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pp. 25-158.
1929 *Lecture on Ethics*; ed. ut.: *Conferencia sobre Ética*, 2ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- WRATHALL, Mark A.

2005 “Unconcealment”; ed. ut.: AA.VV., *A Companion to Heidegger*, ed. Hubert I. Dreyfus & Mark A. Wrathall, Malden, Blackwell Publishing, pp. 337-357.

WEBER, Max

1919 *Politik als Berut, Wissenschaft als Berut*; ed. ut.: *O Político e o Cientista*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

WEISS, Allen S.

2008 *Varieties of Audio Mimesis: Musical evocations of landscape*; ed. ut.: 2ª ed., Berlim, Errant Bodies Press, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj

1997 *The Abyss of Freedom*; ed. ut.: Slavoj Žižek & F.W.J. von Schelling, *The Abyss of Freedom / Ages of the World*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

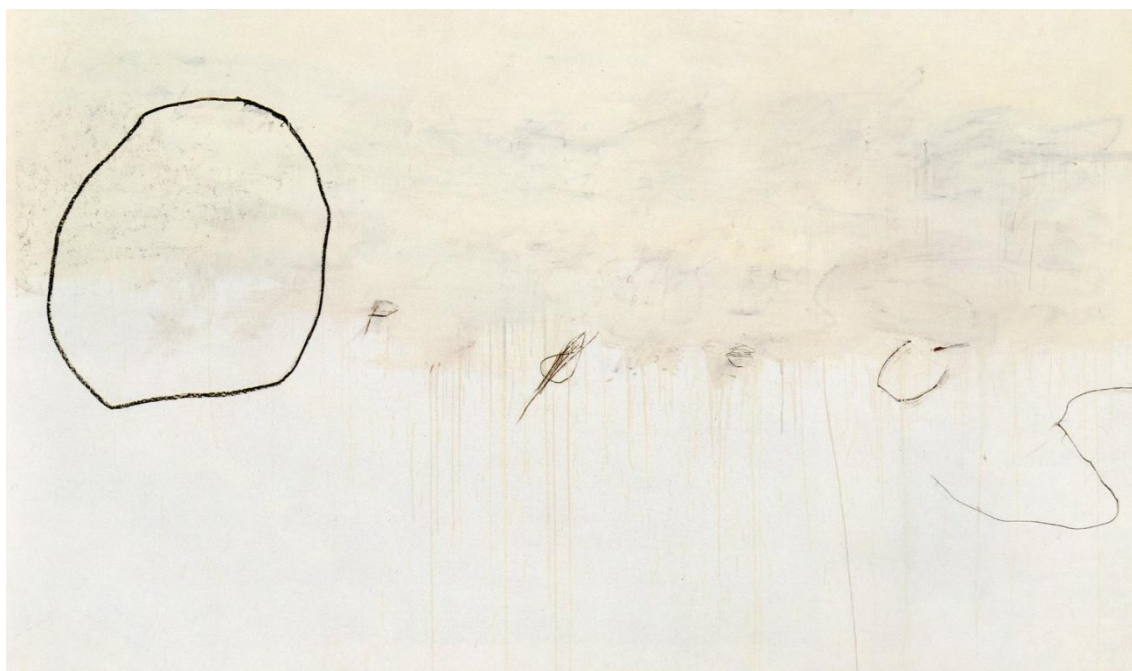
2003 *Die Puppe und der Zwerg*; ed. ut.: *A Marioneta e o Anão – O cristianismo entre perversão e subversão*, Lisboa, Relógio D’Água, 2006.

2008 *Violence – Six sideways reflections*; ed. ut.: *Violência – Seis notas à margem*, Lisboa, Relógio D’Água, 2009.

Anexos

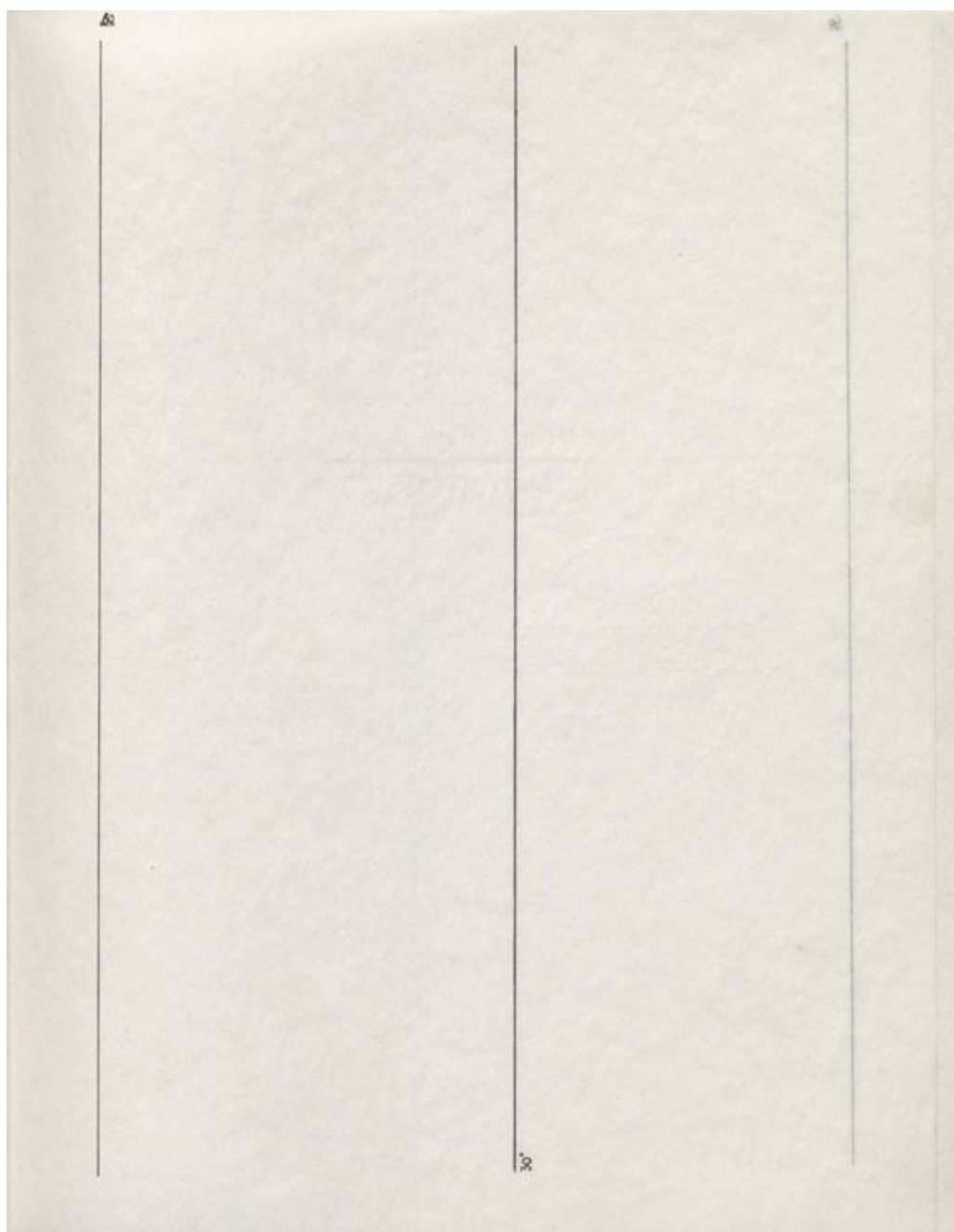
Anexo 1

(Orpheus, Cy Twombly)



Anexo 2

(Página de 4' 33'', John Cage)

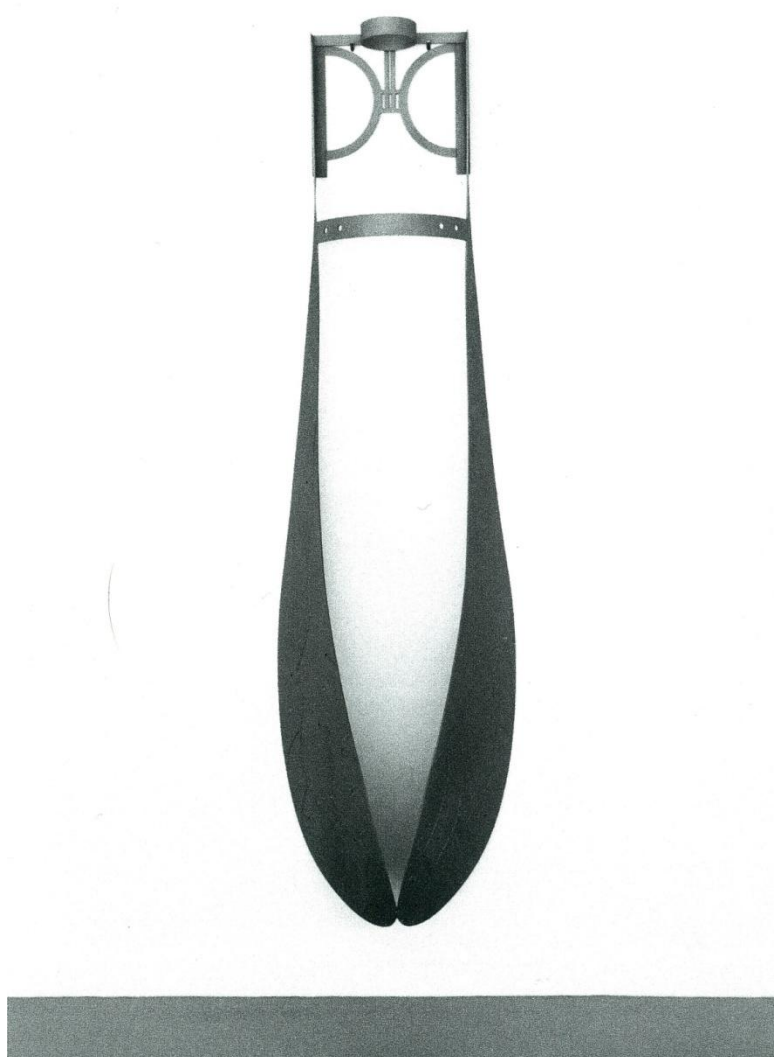


Anexo 3
(Ladoni, Artur Aristakisyan)



Anexo 4

(A *face interior IV*, Rui Chafes)



Anexo 5

(Série *As quatro horas do dia*, Rui Chafes)



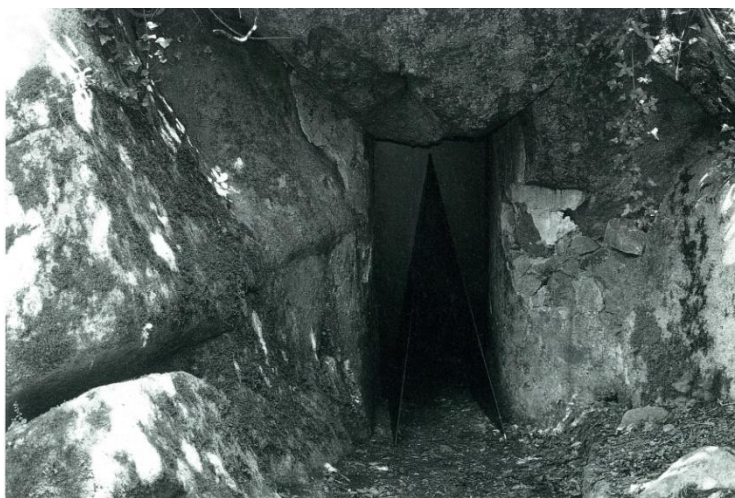
Anexo 6

(*Tudo sobre as pequenas sécias* [três exemplos] e *Crianças e flores*, Rui Chafes)



Anexo 7

(A amar as minhas cicatrizes; Gelado e violento mundo espantosamente real; Frieza tremenda (dia perfeito para nascer), Rui Chafes)



Anexo 8

(Ossos, Pedro Costa)



Anexo 9

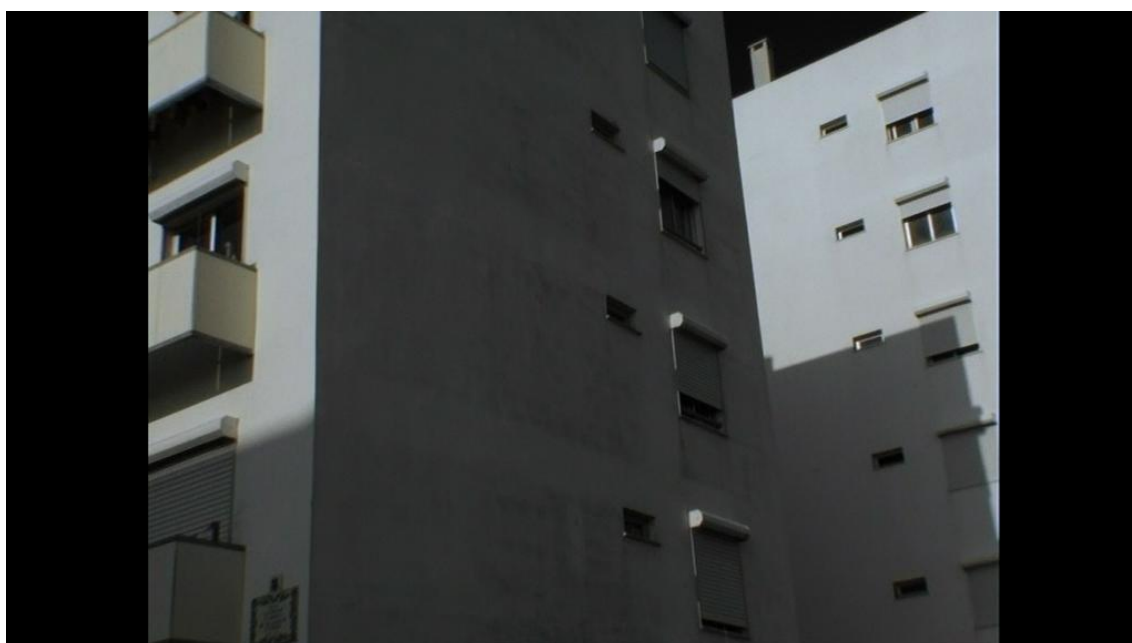
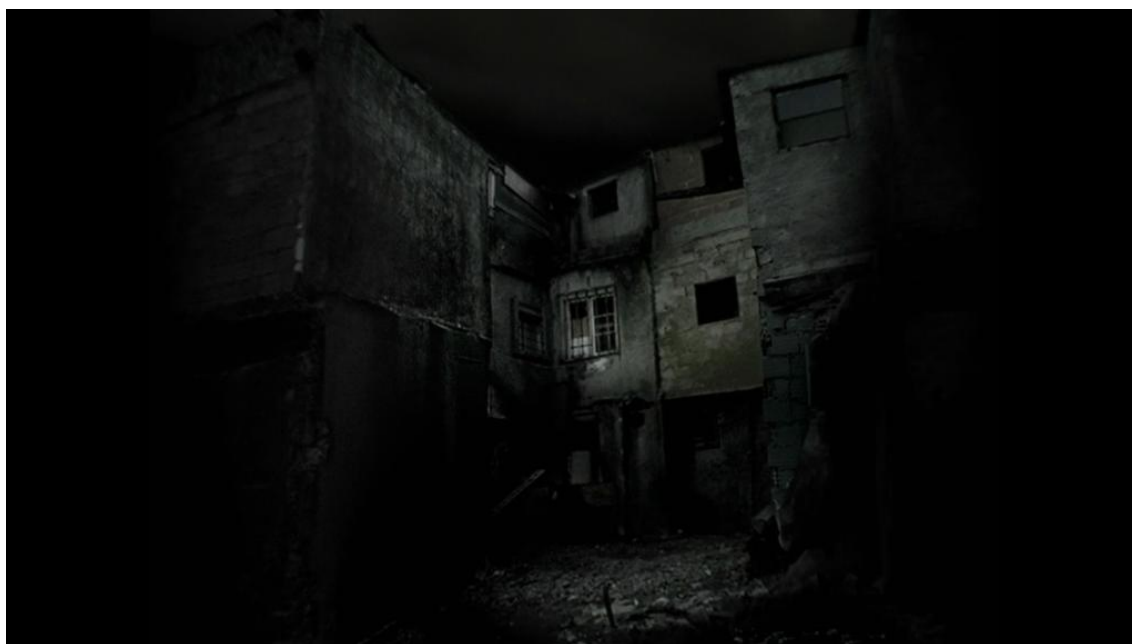
(Manuscrito da carta de Ventura em *Juventude em Marcha*, Pedro Costa)

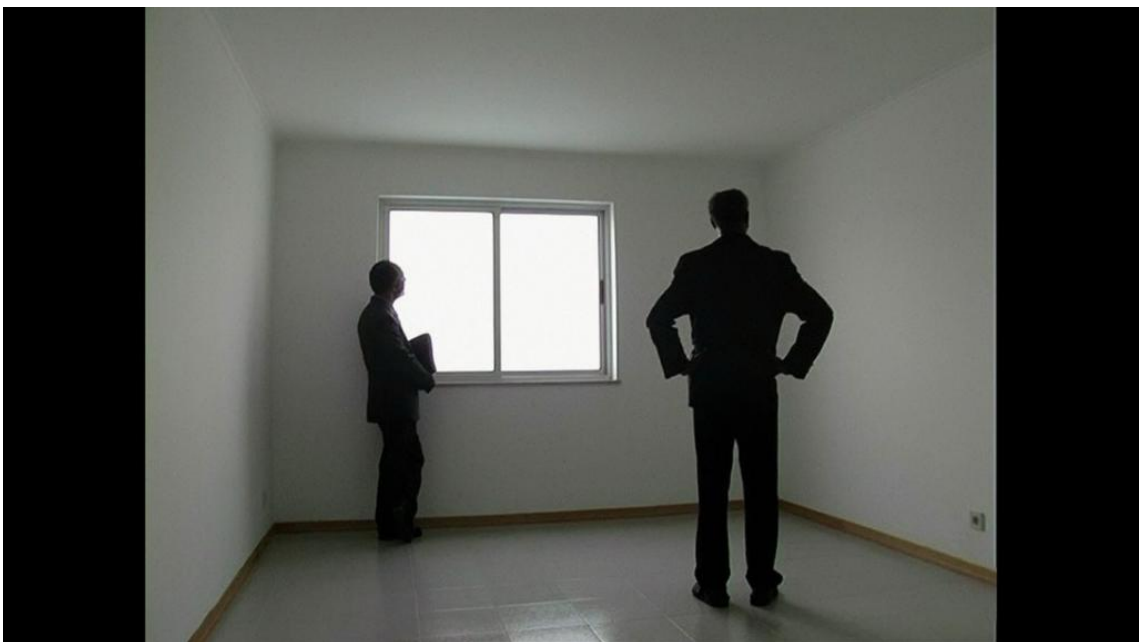
Não creches meu amor
o nosso encontro vai tornar nossa
vida mais bonita pelo menos trinta
anos
pela minha parte tornos mais novo
e cheio da força
Eu gostava de te oferecer um
mil segapos uma duzia de vestidos
daquela mais modernos um
automovel uma casinha de lavar
que tu tanto queria um rancho
e de flor quanto testões
mais antes coisa bebe uma
garrafa de vinho de bom proveito
e um
aqui o trabalho nunca para
agora somos mais com
autente no meu aniversario
foi altura de logo pensamento
para-te

A carta te levava chegou bem?
não teve resposta tua
fico espera
todos dias todos minutos aprezo
palavra nova bonitas só para nós
dois mesmo assim nessa medida
como uma penca de seda fina
não queres?
só tu chegar uma carta por nós
ainda sempre manda da tua mão
fico espera
as vezes tenho medo de construir
esta parede em pedregal e cimento
e tu com teu esqueço me vales
tão funda que te esqueça para
longo esquecimento
até do cá dentro ver esta coisa
mas que eu não queria ver
o teu cabelo tão ludo cair das
mãos como era se as
a veres perco as forças
e fugo que vão esquecer me
Ventura

Anexo 10

(Juventude em Marcha, Pedro Costa)





Anexos Áudio

- 1 - World Soundscape Project (direção de R. Murray Schafer), *The Vancouver Soundscapes*, “Vancouver Soundmarks”, Ensemble Productions, 1973.
- 2 - Olivier Messiaen, *Le merle noir* (1952); interpretação de Juliette Hurel [flauta] e Helene Couvert [piano] in *French Works for Flute*, Alliance, 2002.
- 3 - John Cage, *In a Landscape* (1948); interpretação de Margaret Leng Tan in *Daughters of the Lonesome Isle*, New Albion, 1994.
- 4 - Pierre Schaeffer - *Cinq Études de Bruits*, “Étude aux chemins de fer” (1948); in *L'Œuvre Musicale*, INA-GRM, 1990.
- 5 - Edgard Varèse, *Hyperprism* (1922); in *The Complete Works*, Decca, 1998.
- 6 - Luigi Nono, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966); in *Complete Works for Solo Tape*, Stradivarius, 2006.
- 7 - Scanner e Mike Kelley, *Esprits de Paris* [excerto], Compound Annex Records, 2004.
- 8 - Karlheinz Stockhausen, *Mikrophonie I* [excerto] (1965); in *Mikrophonie I – Mikrophonie II*, Stockhausen-Verlag, 1995.
- 9 - Arnold Schoenberg, *Fünf Klavierstücke* [Cinco Peças para Piano], “Walzer”, Op. 23 (1923); interpretação de Glenn Gould in *The Glenn Gould Edition - Schoenberg*, Sony Classical, 1994.
- 10 - Arnold Schoenberg, *Erwartung* [Expectativa] [excerto] (1909); direção de Pierre Boulez, interpretação de Janis Martin in *Pierrot Lunaire – Lied der Waldtaube – Erwartung*, Sony Classical, 1993.
- 11 - Anton Webern, *Sechs Stücke für grosses Orchester* [Seis Peças para Grande Orquestra], Op. 6 (1910); direção de Pierre Boulez in *Complete Webern*, Deutsche Grammophon, 2000.
- 12 - Arnold Schoenberg, *Fünf Orchesterstücke* [Cinco Peças para Orquestra], Op. 16 (1909); direção de Pierre Boulez in *Serenade – 5 Pieces for Orchestra – Ode to Napoleon*, Sony Classical, 1993.
- 13 - Dimitri Shostakovich, *Ledi Makbet Mtsenskogo Uyezda* [Lady Macbeth de Mtsensk], Op. 29, “Kto eto, kto, kto stuchit?” [excerto de Ato I, Cena III] (1934); direção de Mstislav Rostropovich, EMI, 1990.