

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

**Vasco Vasconcelos**

*Universidade do Porto*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Texto violento, feroz, arrasador. E apocalíptico também.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ora, Derrida vê no apocalíptico um registo que pode

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Quando nasce o sol.

– *E o mundo acaba.*

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



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

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

## **Bibliomusicografia**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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