

A VOZ ENLUTADA: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM RUI NUNES

THE MOURING VOICE: MEMORY AND FORGETTING IN RUI NUNES

João Oliveira Duarte*

joaooliveiraduarte@gmail.com

RESUMO: o tema do luto, ao longo da obra de Rui Nunes, é ao mesmo tempo central e excêntrico. Ele não se encontra no núcleo da obra de Rui Nunes, nos temas do corpo, da morte, da violência da língua e da desfiguração, mas, no entanto, e permanecendo sempre periférico, ele coloca-se numa espécie de linha de fuga lateral que permite encarar de outro ponto de vista os seus temas principais, juntá-los numa outra “constelação”. O tema do luto, no entanto, não encontra uma fácil formulação nos diversos locais onde é convocado. Pretendemos mostrar, desta forma, que ele não pode ser lido nem a partir de uma incorporação ou interiorização nem, igualmente, a partir de uma dialéctica entre memória e esquecimento mas que deve ser lido a partir de uma “imagem da memória” que, não permitindo salvação alguma, lacera a própria memória.

PALAVRAS CHAVE: Luto, memória, imemorial.

ABSTRACT: In the work of Rui Nunes, mourning is at the same time central and eccentric. We don't find it in the core of his work, on the themes of the body, death, the violence of language and disfiguration. However, and remaining always peripheral, it places itself in a sort of line of flight that allows us to face, from a different perspective, Rui Nunes' core themes by gathering them in another “constellation”. Despite this, mourning doesn't find an easy formulation on the several places in which it appears. Therefore, we intend to show that mourning cannot be read through incorporation and interiorization or, on the other hand, a dialectic between memory and forgetting but through an “image of memory” that, allowing no salvation, lacerates memory itself.

KEYWORDS: Mourning, memory, immemorial.

Na já longa obra de Rui Nunes – que começa em finais da década de 60 com *As Margens* – o luto surge, de forma necessariamente *problemática*, como um dos *motivos* centrais que percorre, como uma linha quebrada, excêntrica, tantos dos seus textos. Ele talvez esteja presente, por exemplo, no início de *Osculatriz* onde, apesar de não ser nomeado, se trata de uma impossível narrativa e, conseqüentemente, de uma linguagem *interminável* – como interminável é o trabalho de luto. Num tom melancólico, Rui Nunes vai marcar o lugar da escrita como o “livro interminável” onde “nada acontece que não seja dor”:

quem me dera escrever um romance, uma história de segredos, porém desertou-me a lembrança das pradarias, cascatas e espaços cénicos: há só este prego no pulmão, área reduzida onde nada acontece que não seja dor, o ritmo do ar atravessado por uma linha perfurante que organiza a exacta amplitude do movimento do meu peito, as suas marés, sobre mim, a luz declina para a sua própria sombra num crepúsculo que me aterroriza

* É pesquisador e doutorando da Universidade Nova de Lisboa. Pertence ao Clepul (Instituto de Investigação da Universidade Clássica de Lisboa, Departamento de Letras)

porque não o posso amar, escrevo então o livro interminável (Rui Nunes, 1992, p.11)

O “livro interminável”, onde a escrita se vai situar no ponto tenso de cruzamento entre a retirada melancólica do “romance” e este “prego no pulmão” que “organiza a exacta amplitude do movimento do (meu) peito”, implica, desta forma, que o luto enquanto *motivo* não é um momento homogéneo mas, pelo contrário, percorre todo um conjunto de inflexões, de diferenças perceptíveis e imperceptíveis, e que, inclusive, ele deva ser procurado até nos lugares de onde parece estar ausente. Trata-se, desta forma, menos de um trabalho de recolha paciente do que de uma *tarefa – Aufgabe*, diria Walter Benjamin, quando nomeava a tradução e aquilo que nesta se refere a uma sobrevida do original. Tarefa *incompleta*, aí onde a incompletude diz respeito ao próprio luto que não pode nunca tornar-se trabalho, obra. Como se ele se lançasse desde sempre numa dobra louca sobre si mesmo, como se ele mantivesse uma relação especular consigo até ao ponto em que desaparece – sem que, no entanto, esse desaparecimento signifique um qualquer tipo de apropriação. Tarefa *interminável*, portanto, e não apenas porque o luto percorre tantos dos textos de Rui Nunes mas também porque o próprio luto parece pressupor uma incompletude irreduzível. De igual modo, mesmo se fosse possível traçar o contorno de todas as ocorrências do luto nos textos de Rui Nunes, mesmo se fosse possível traçar, igualmente, o contorno de todos os lugares onde ele não surge, o luto permaneceriam sempre e desde sempre incompleto.

Dobrando a incompletude do luto, nomeando-o para, talvez, marcar ou melhor afirmar a sua ausência, encontramos um dos títulos de Rui Nunes, um desses títulos imensos, demasiados extensos, que acabam por contrariar a sua função: *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?* Tudo quanto passa por cena clássica do luto, tudo quanto Freud nos diz, num texto famoso, sobre o trabalho de luto enquanto interiorização da morte do outro, encontra neste título um limite, algo que vai desestabilizar essa mesma cena de uma ponta à outra.

Que Sinos dobram por Aqueles que Morrem como Gado?, como se sabe, corresponde à tradução de um poema de Wilfred Owen. Se, enquanto tradução, ele se insere desde logo numa estrutura da sobrevida, nomeando assim não a vida do original mas a sua sobrevida, isto é, também, a sua irreduzível exposição ao outro, enquanto título que

diz qualquer coisa sobre o luto e a sobrevivência, sobre um impossível trabalho de luto, ele nomeia impossivelmente o seu próprio espaço. Esta estrutura “reflexiva”, por sua vez, é dobrada pelo próprio poema que o título evoca, *Anthem for Doomed Youth*, onde se dá a ler a impossibilidade de qualquer luto – “nor any voice of mourning save the choirs, – The shrill, demented choirs of wailing shells” (OWEN, 1994, p.25). Para retrair de novo o contorno do título, então, vemos que, em primeiro lugar, o título é uma tradução e, desde logo, uma cena do luto e da sobrevivência. Em segundo lugar, que isso que ele traduz é, também ele, um poema sobre o luto e, assim, sobre a sobrevivência, dizendo o luto impossível: não há lugar em que o outro que morre permaneça a salvo, não há “voz do luto”. Desta forma, o título, na sua relação ao poema de Owen, não vem preencher o vazio de um luto impossível, não vem “salvar”, conferir uma voz ao luto mas, de certa forma, tornar impossível o poema enquanto “anthem”, hino, enquanto algo que mantém ainda a memória de um outro tempo, de um outro luto, de uma possibilidade desse outro tempo e desse outro luto.

Por outro lado, como ouvir e o que ouvir neste título, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Porque, e isto talvez desde sempre, será difícil impedir a desestabilização do sentido.

1) Tratar-se-á de uma pergunta cuja paráfrase seria: que forma de luto, que trabalho de luto é possível para com aqueles que morrem como gado? O que implica, desde já, uma outra pergunta que permanece de forma espectral: é possível fazer o luto por eles, *perante* esses que morrem como gado – é há já aqui toda uma questão que, sabemos, deve permanecer interminável. Porque, em primeiro lugar, não é igual fazer o luto *por* eles ou fazê-lo *perante* eles, como se neste último caso a própria substituição fosse impossível, como se “fazer o luto *por* eles” mantivesse ainda o espectro ou o perigo de um luto feito *por* aqueles que morrem, pelo outro que morre, o outro que morre fazendo o luto por ele mesmo.

2) Ou, segundo hipótese, tratar-se-á antes de uma pergunta retórica designando em primeiro lugar uma impossibilidade, o facto de, *perante* aqueles que morrem como gado, ou *por* aqueles que morrem como gado, não ser já possível qualquer forma de luto, de interiorização, como se a sua morte permanecesse sempre e desde sempre uma ferida aberta, impossível de salvar, de interiorizar?

3) terceira hipótese: esta pergunta não nomearia apenas uma impossibilidade mas, igualmente, uma interdição, tanto uma como outra, como se não apenas o luto permanecesse impossível mas, igualmente, interdito, como se ele fosse exactamente isso que não pode nunca acontecer perante esses que morrem como gado, por eles, como se o luto, nesta particular situação, correspondesse a uma outra morte, a juntar morte à morte, uma forma de não lhes permanecer nem justo nem fiéis. O que, *a contrario*, implicaria a possibilidade, pelo menos, de se pensar um luto que fosse fiel ou fiável, acima de tudo um luto que salvasse, e ora um ora outro, tanto um como o outro, um luto que salvasse da exposição irredimível à morte do outro, da exposição irredimível do outro à sua morte.

4) Ou ainda: o que se daria a ler neste título seria uma acusação, uma acusação e, ao mesmo tempo, uma injunção, como se ninguém, entre nós, fizesse o luto por esses que morrem como gado, perante eles, como se ninguém lhes guardasse a memória, ao mesmo tempo esquecidos e/ou impossíveis de recordar, como se ninguém os guardasse na memória. Como se, e isto deixar-se-á igualmente ouvir, não soubéssemos, nós, o que fazer, como lidar perante esses que morrem como gado – designando assim, neste preciso momento, algo que permaneceria central em toda a “cena lutuosa”: a interrupção que a morte do outro faz chegar impõe um “espaçamento”, um não-saber o que fazer e o que dizer, uma dupla obrigação – tanto ao silêncio como à palavra – sem saída possível. Desta forma, deixar-se-ia ler aqui a exemplaridade do luto, como se apenas perante esses que morrem como gado fosse possível pensar o luto – como impossível – como se o luto apenas se deixasse ler como impossibilidade. É *neles, perante* eles – mais ainda do que *por* eles – que o luto encontra o seu espaço próprio. No entanto, como reverso deste movimento onde o luto é nomeado exemplarmente, aí onde ele se torna pungente, há igualmente – e como poderemos impedir, onde traçar a linha divisória? – todo o perigo de uma repressão profunda, de um recalçamento, de um *esquecimento activo*. O título nomearia, desta forma, enquanto acusação, tudo isso que conhecemos tão bem, o trabalho de luto ele mesmo, na medida em que se trata sempre de esquecer – o outro, a morte do outro –, de nos colocarmos a salvo. O que não vai, o que acima de tudo não é contraditório, com todo um trabalho da memória, com um trabalho *na* e *da* memória: guardar, relembrar, recordar, mas para melhor esquecer, para nos salvaguardarmos da vinda do espectro, incluindo aqui todos os memoriais, toda a memória, contra os quais a escrita de Rui Nunes, de certa forma, se

lança. Acusação, portanto: por um lado, ninguém guarda na memória esses que morrem como gado – expressão equívoca, sem dúvida, mas que é necessário manter -; por outro, só se recorda para melhor esquecer. No lugar estreito em que estas duas injunções se fazem ouvir joga-se a escrita lutuosa.

5) Mas uma injunção far-se-ia ouvir neste preciso momento, no próprio movimento da acusação: injunção não tanto ao trabalho de luto e a tudo aquilo que se lê e se ouve nele – o esquecimento, a introjeção, a incorporação da morte do outro – mas a um luto sem trabalho: não suturar a interrupção que a morte do outro nos faz chegar, permanecer impossivelmente nela, mas também, parafraseando de certa forma Lyotard, não deixar de recordar que isso não se deixa de esquecer, nomeando assim duas formas diferentes de esquecimento que, provavelmente, trabalham desde sempre um no outro. Por um lado, o esquecimento activo, de que já falámos, e a necessária vigilância que é necessário manter de forma a permanecer fiel e justo para com o outro e a sua morte, recordar que esse esquecimento activo é um perigo que trabalha de dentro o próprio luto, que nunca poderemos permanecer a salvo desse perigo. Recordar, então, que há esquecimento. Mas, igualmente, recordar que isso não deixa de se esquecer nomearia também a própria fidelidade ao outro, a tudo aquilo que nele é impossível de apropriar, que permanece irreduzível a qualquer esforço da memória, a qualquer trabalho – da memória ou do luto.

É preciso ouvir todas estas hipóteses ao mesmo tempo, deixá-las trabalhar de dentro o próprio título. Antes de mais, é preciso sublinhar que todos estes *dobramentos*, todo o espaçamento do sentido que se dá a ouvir no título, este luto sem trabalho que pretendemos ler, *dobra*, de certa forma, a própria estrutura do livro, estrutura que, no seu experimentalismo, aponta para um tempo sem presente. De facto, este estranho livro está organizado por dois textos diferentes, cada um na sua página, e que divergem sempre. Na página da esquerda, um diário que vai do primeiro ao quadragésimo dia. Na página da direita, um conjunto de vozes vai tomando a palavra, *ecoando*, de certa forma, com o diário – distância e diferença no eco que não permite uma simultaneidade real, virtual ou imaginária. Este tempo sem presente, tempo de uma diferença *inscrita* entre as páginas, vai tornar-se, no próprio livro, isto é, naquilo que nele é dito, na “absoluta opacidade do

primeiro sentido”¹. E, de certa forma, é o próprio livro que vai glosar a sua estrutura que, por sua vez, *dobra* e *desdobra* o título. No primeiro dia do diário lemos, por exemplo:

o que vejo nitidamente não é o mundo mas a sua desfiguração. Poucos viajam por estes caminhos: atalhos que levam a atalhos. Ver é estranhar. Avanço pela cegueira progressiva, nunca perda de visão, mas desvio dela. Afinal a cegueira é andar por uma terra que só eu conheço, a de palavras que outrora contaram uma história e hoje compõem, com os seus estilhaços, a absoluta opacidade do primeiro sentido. Qual? Aproximo o livro da cara, afasto-o depois, vagarosamente, na esperança de um reconhecimento. Nada. Os meus olhos têm uma intenção estrangeira como se alguém, que não eu, visse por eles.(NUNES,1995,8)

A “absoluta opacidade do primeiro sentido” é o lugar de uma singularização paradoxal onde a cegueira é “andar por uma terra que só eu conheço”, singularizando-se *através* dessa opacidade, nela, singularizando-se impossivelmente porque essa opacidade inscreve desde sempre um espaçamento que não pode nunca ser preenchido, mas também onde “os meus olhos têm uma intenção estrangeira como se alguém, que não eu, visse por eles”. Ambos, no entanto, são de certa forma “sinais” desse tempo sem presente que se inscreve *entre* o título, a estrutura e o livro. É igualmente remetendo para esse tempo que podemos ler tanto as vozes como esse diário que se encontra desde sempre desfeito, condenado à ruína através de uma incompletude irreduzível. São “atalhos que levam a atalhos” sem totalização mas também sem serem fragmentos, aí onde o fragmento mantém ainda, mesmo que apenas de uma forma negativa, uma “função orgânica”, podendo surgir ainda com uma *clave* nostálgica, *dobrando* o seu esquecimento.²

Esta estrutura reflexiva, todas as *dobras* que ouvimos e lemos *entre* o título, o poema de Owen, o título enquanto tradução, a estrutura do livro e o próprio livro, todos os ecos que se estabelecem entre eles, esta especularidade que se entretetece entre todos estes elementos, não dá lugar, no entanto, a qualquer interioridade, interiorização, por mais que pareça haver uma remissão do luto a si mesmo. Porque a estrutura diádica, os dois textos que, cada um na sua página discordam infinitamente entre si, não permite, pelo contrário,

² Essa nostalgia foi sublinhada por Agamben: “a memória involuntária proporciona uma experiência análoga. Nela, a recordação que nos devolve a coisa esquecida esquece-se também dela, e este esquecimento é a sua luz. Daí, porém, vem a nostalgia que a anima: há uma nota elegíaca que vibra tão tenazmente no fundo de toda a memória humana que, no limite, a recordação que não recorda nada é a mais poderosa das recordações” Agamben, *Ideia da Prosa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 58. Não há, como facilmente se vê, qualquer tipo de nostalgia em Rui Nunes, qualquer *anseio* por uma casa – e ouvir aí também todo o sofrimento que este desejo acarreta. A recordação que nada recorda, na obra deste, é a impossível chegada do outro que reduz a cinzas a própria memória.

qualquer captura: uma fenda, a diferença inscrita no tempo, sem protensão ou retenção, tempo não fenomenológico que atravessa ambos os textos, um diálogo impossível, uma interrupção como outro nome da escrita, ferida insanável que trabalha desde sempre. Se é certo que podemos imaginar um dispositivo que nos permitisse ler, conjuntamente, ambos os textos, se, por um qualquer milagre técnico, tivéssemos a possibilidade de ler ambas as páginas, *ao mesmo tempo*, simultaneamente, mesmo aí, porque o texto chega sempre de outro lugar, chega sempre do outro, porque o tempo é exactamente aquilo que, no luto, nos falta, presente não partilhado mas partido, e porque, igualmente, o luto é aqui uma ausência de luto, ou seja, também, uma ausência de trabalho do luto, haveria sempre uma diferença temporal, um pequeno hiato, todo um atraso inscrito na simultaneidade: um tempo sem presente fende desde sempre a reflexividade, o remeter a si, o *dobrar* que *dobra* sobre si. Este tempo sem presente, que em Rui Nunes será uma espera paradoxal onde nada se espera, encontramos-lo em vários locais, com várias inflexões, com múltiplas tonalidades. Em *Grito*, por exemplo, é um tempo sem passado nem futuro sem que isso signifique a remissão do presente a si mesmo. Em *Boca na Cinza*, por outro lado, há esse devir-animal, para usar um conceito de que Deleuze tanto gostava, onde surge, de forma entrelaçada, paradoxal, a figura do animal e do tempo:

são grandes os pés e dão-lhe uma sensação de poder, enraizam-na à casa, à rua onde se sente invulnerável, agarrada ao passeio, difícil de derrubar, não árvore mas lapa, carraça ou polvo, um desses bichos que tornam o tempo uma enorme espera, ela no entanto pouco espera, quando está na rua, espera-a a casa onde o irmão não a espera, quando está em casa espera-a a hora seguinte que ela não espera (NUNES, 2003, 25)

O entrelaçamento entre animal e luto, já conhecido – basta lembrar o que Walter Benjamin afirma no seu texto *Origem do Drama Barroco Alemão*³ – encontra aqui dois “motivos”, duas inflexões. Em primeiro lugar, a relação ao tempo, a um tempo entendido a partir de uma espera paradoxal, sem intencionalidade. Em segundo lugar, a referência à carraça, que nos remete para toda uma tradição, de Uexküll a Deleuze, passando por Heidegger e Agamben. Este último, num capítulo curiosamente intitulado

³ “Uma das figuras emblemáticas que se acumulam no primeiro plano da “Melancolia” de Dürer é a do cão. Não é por acaso que uma descrição do estado de espírito do melancólico, feita por Aegidius Albertinus, menciona a raiva. (...) Deste ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a resistência do animal permitem construir dele a imagem incansável do pesquisador e do pensador meditativo” (Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2004, p. 161)

“carraça”, onde, seguindo a Uexküll, descreve o meio ambiente do artrópode, acaba por mostrar uma espécie de linha de fuga:

Só chegados a este ponto, todavia, é que Uexküll nos informa que, no laboratório de Rostock, uma carraça foi mantida viva por dezoito anos sem alimentação, ou seja, em condições de absoluto isolamento do seu ambiente. Para este facto singular não dá explicação alguma, limitando-se a supor que, naquele «período de espera», a carraça se encontrou «numa espécie de sono semelhante ao que nós experimentamos todas as noites». (...) Mas o que é feito da carraça e do seu mundo neste estado de suspensão que dura dezoito anos? Como é possível que um ser vivo, que consiste inteiramente na sua relação com ambiente, possa sobreviver na sua absoluta privação? E que sentido pode ter falar de «espera» sem tempo e sem mundo? (AGAMBEN, 2011, 68)

Se o animal não pode agir e só se pode comportar, isto é, se ele se encontra aturdido no seu meio ambiente – *Benommenheit* significa atordoado, apanhado dentro, absorvido – de tal forma que apenas se comporta para com aquelas coisas que entram no seu círculo e, mesmo essas, apenas na medida do seu comportamento (o lagarto, diria Heidegger, desconhece a pedra *enquanto* pedra), e se o homem não se comporta mas age, Sara, mas também a carraça de que falam Agamben e Uexküll, não se pode comportar – nada há, de facto, com que se comportar – sem que isso signifique que possa *agir*. No entanto, em Rui Nunes, há uma diferença que distingue Sara da carraça. Aí onde esta última parece demarcar um tempo vazio, um vazio que se encontra, de facto, além da falha – Rui Nunes fala de uma “enorme espera”, de uma espera sem conteúdo, em que nada é esperado –, em Sara não há um tempo vazio mas uma fractura: na dialéctica que se instaura entre, por um lado, a espera por algo que não a espera e, por outro, o não esperar algo que a espera (sendo que Rui Nunes nomeia aí o próprio tempo, a “hora que ela não espera”) é Sara que se encontra expulsa de uma espera sem tempo. Ela já não *pode*, sequer, esperar, o vazio é algo que ela já não *pode*.

No entanto, para além de tudo o que já dissemos sobre todas as dobras na relação do título com o poema, a estrutura e o livro mas também pela sua economia admirável, pela concisão, pela maneira como relaciona o luto com a memória, com o esquecimento, com o nome e o “som do nome”, pela forma como *dobra* e *desdobra* tudo o que se disse até agora, pela maneira como interroga o luto a partir de algo que, na sua aparência, parece ser uma “cena clássica”, pela forma como coloca em causa o que parece ser um dos axiomas

fundamentais do discurso sobre o luto, o início de *Grito* torna-se exemplar, a exemplaridade mesma do luto – tornando-se necessário, desta forma, interrogá-lo:

Estou num tempo impensável, cheguei a casa e a casa estava vazia, isto é, os sinais de quem a habitara, permaneciam – os óculos na mesa-de-cabeceira, o livro com a marca de leitura, a mala feita para as férias, o estojo com pó-de-arroz e o baton – mas estava morta a pessoa desses sinais, ando por esta paragem súbita como um estranho, abro a porta e chamo: mãe: o som do nome come os resíduos da tua presença, a sombra pesa sobre a palavra, mas não a interrompe, prolonga-a até a tornar insuportável. Choro a voz desmesurada (NUNES, 1997, 11)

Este tempo impensável, paragem súbita que deve ser lida a partir da espera, tempo lido a partir do luto, corresponde a esse tempo sem presente que já encontramos tanto em Sara, de *Boca na Cinza*, como na *remissão* do luto a si mesmo que se estabelece entre o poema de Owen, o título, a estrutura e o próprio livro – e ouvir aqui, nesta remissão, não apenas o acto de remeter mas igualmente uma *desobrigação* que trabalharia de dentro o luto, desobrigação que teríamos de ler como desapropriação do próprio e como impossível apropriação do outro no luto.

No entanto, talvez as várias dificuldades que encontramos em *Grito* quanto ao nome, à apóstrofe, quanto a essa expressão enigmática “som do nome”, nos permita compreender melhor em que medida é que o luto, na sua relação à linguagem e à recordação, corresponde, em Rui Nunes, a uma ruína da memória, a um esquecimento profundo, de que forma é que o luto, não se ordenando desta forma a qualquer memória, não se ordenando a qualquer memorial, à recordação, à lembrança, à salvação do outro *na* e *pela* memória, não se ordena por isso ao esquecimento, isto é, a um esquecimento que também manteria a salvo, que seria ele mesmo a possível salvação – e tanto de um como do outro, a morte do outro por fim trabalhada, *superada*.

Este discurso lutuoso, que começa na primeira pessoa do singular – o que não vai, talvez, sem consequências, como se o luto impusesse desde sempre a primeira pessoa e *acontecendo-lhe*, nessa imposição, algo, *chegando-lhe* algo nessa imposição e no próprio luto – encontra a sua grande dificuldade na apóstrofe, no facto de, e talvez seja necessário partir da apóstrofe para compreender a necessidade da primeira pessoa, ele se tornar um discurso dirigido, endereçado, um discurso que invoca alguém. O que talvez tenha como consequência que não se trata aqui, de certa forma, de um discurso do vivo dirigido aos vivos, de um discurso que fosse a modalidade de uma oração fúnebre, aí onde os vivos,

dirigindo-se aos vivos, falam *sobre* e mesmo *ao* morto, mas falando *sobre* e *ao* morto falam também *sobre* os vivos e *aos* vivos. Este discurso espectral, pelo contrário, talvez nos chegue – impossivelmente – do morto e se dirija – impossivelmente – ao morto: “mensageiros da vida, estas cartas correm para a morte”(AGAMBEN, 2007, p.114).

No entanto, antes ainda de sublinhar toda a impossibilidade para que a apóstrofe nos remete, é necessário demonstrar de onde é que ela chega, a que outra aporia é que ela tenta dar resposta. Porque, de facto, a fala *apanhada* no luto, *capturada* por ele, coloca-se ela mesma em causa, embate contra uma dificuldade que a pode condenar – e ao mesmo tempo a uma infidelidade profunda ou a um excesso de fidelidade, o que redundaria, de facto, no mesmo.

De um lado, a necessidade absoluta de nos remetermos ao silêncio, silêncio como respeito e deferência pela morte do outro, não tentar contornar o desaparecimento do outro, não continuar a falar já depois da morte do outro como se essa morte não se tivesse dado, como se o outro pudesse ainda responder. Todo o tipo de discurso, desta forma, seria uma tentativa de recobrir a morte do outro, de a ignorar ou de a esquecer; ou, pior ainda, de manter com ela uma relação económica: a palavra serviria, desta forma, para o vivo se dirigir aos vivos, para o morto se tornar o fiel do discurso, o depositário fiável da palavra.

De outro lado, o contrário não é menos necessário: uma impossibilidade de nos mantermos em silêncio, a necessidade imperiosa de falar, de dizer alguma coisa – e é a própria gravidade do desaparecimento que a impõe. Porque aí onde o silêncio julga respeitar em absoluto a morte do outro, ele não pode impedir que um esquecimento, isso mesmo contra o qual ele se impõe, trabalhe desde sempre, que o esquecimento mostre que o silêncio, com toda a gravidade que tenta, de certa forma, capturar, é uma outra condenação: condenação do outro a uma não-relação absoluta e radical com o vivo, como se ele já nada tivesse que ver connosco, como se já não nos *dissesse* nada. Morte radical, sem dúvida, mas que tende a tapar a fenda aberta.

É necessário, desta forma, falar – mantendo o silêncio. Uma “infidelidade póstuma” trabalha desde sempre esta hipótese⁴ e é a partir dela, jogando-se com esta dupla

⁴ Michael Naas e Pascale-Anne Brault, no prefácio à edição inglesa de *The Work of Mourning*, conjunto de textos escritos de Derrida escritos por ocasião da morte de amigos, falam, remetendo à frase de Proust, de uma necessidade dessa “infidelidade póstuma”: “In these introductory pages we would simply like to give a

necessidade/impossibilidade no que se refere à singular relação que o “sujeito” lutuoso mantém com a linguagem - necessidade/impossibilidade de falar, necessidade/impossibilidade de manter silêncio – que Rui Nunes vai construir o seu discurso sob o signo da apóstrofe. Não, claro, para escapar a ambas as necessidades/impossibilidades mas para as experimentar de uma forma mais pungente e, de certa forma, para deslocar o termos em questão. Se a apóstrofe, hipótese que já colocámos, é uma palavra do morto dirigida ao morto, mais do que do vivo dirigida ao vivo ou do vivo dirigida ao morto, é a própria necessidade/impossibilidade que aparece mais problemática do que nunca – porque o morto é, exactamente, “aquele” de quem não faz sentido dizer que mantém o silêncio ou que fala. É o sem sentido desta afirmação que convém, agora, interrogar.

A apóstrofe, sabemos, mantém ainda a correção do endereçamento da linguagem, lança-se, aqui, para uma ficção, como se ela, a mãe, pudesse ainda responder, como se fosse possível que ele, ao chamá-la, esperasse ainda uma resposta dela, como se ela tivesse respondido alguma vez ao seu próprio nome, como se ele não a tivesse sempre chamado de além-túmulo. Como se ele lhe pedisse uma última palavra, a última de todas as palavras – ela ali, presente; e talvez se peça sempre a última das palavras – como se ela pudesse responder pelo seu nome, como se fosse responsável, ainda agora, pelo seu próprio nome, como se pudesse responder ainda ao seu nome, *no* seu nome, responder *por si* à chamada, à invocação, invocação que surge, assim, de forma excessiva, mágica. Esta ficção imposta pela apóstrofe – e ele talvez nunca chegue a saber bem que é nomeado e quem de facto nomeia⁵, quem fala, a apóstrofe tornando problemático quem fala – desfaz-se, no entanto,

brief overview of these texts in order to raise a few questions about the necessity of such reckoning, of taking stock with the dead, of calculating and negotiating between them, of giving them their due in a language that is repeatable, even predictable, and that perhaps cannot help but commit what is called near the end of Proust's *Remembrance of Things Past* a kind of «posthumous infidelity» (Derrida, *The Work of Mourning*, ed. Pascale-Anne Brault e Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 3.) Talvez seja necessário, no entanto, entender essa infidelidade póstuma de que fala Proust, pelo menos tal como pode ser lida a partir do que Derrida afirma nos textos que compõem o volume, não através do carácter público, e desde logo repetível, da linguagem do luto, mas sim partindo da noção de cripta, noção essa que surge, de facto, num dos últimos textos, texto dedicado a Jean-François Lyotard.

⁵ O luto encontra aqui uma estrutura análoga àquela que Peggy Kamuf, num livro todo ele dedicado ao problema do endereço, descobre na relação amorosa: ““One could say, in somewhat simple terms, that the position of subject, the subject position, the positionality of subject/object are, as such, incapable of the experience of love's passion or even that they are *opposed* to that experience insofar as it knows no subject, no “I” who loves “X”, outside or before the passion of the subjects address of love. In other words, love is not a matter of position, whether of subject or object, and therefore of opposition, but of an address that does not originate from any home, as it were. An address without home, without the property of a subject from which it is sent and to which it returns, love always brushes up against the uncanny, the *unheimlich*, which might also be translated for the occasion as “un-homelike”. Love brings with it the un-homelike because it is the

no preciso momento em que ele fala, em que a apóstrofe surge. Se a nossa hipótese é correcta, se é todo o texto que se torna, lido a partir do luto, uma apóstrofe imensa, então é todo o texto que, no preciso momento em que é escrito sob o signo do luto, tende para o apagamento, para a rasura, para a cinza. Porque, de facto, ele sabe que a ficção é apenas uma ficção, ele sabe que a apóstrofe mantém apenas como ficção a estabilidade do endereço da palavra, ele sabe que, a partir do momento em que fala, em que chama, está *condenado* a falar sozinho⁶, a falar para si, a ouvir-se a si mesmo – mas isso, claro, de forma impossível. Esse conhecimento, esse saber que ele sabe, chega-lhe, no entanto, da própria apóstrofe, chega no preciso momento em que ela surge. Desta forma, a apóstrofe não apenas remete para uma ficção, para a ficção da estabilidade do endereço, mas, ao mesmo tempo, remete também para a ausência do outro, ela refaz, de certa forma, o endereço mas tendo como pano de fundo a morte do outro: ela experimenta a morte do outro, faz dela uma experiência dorida, quando invoca o outro. *Invocação* espectral, ela – a apóstrofe – é a abertura para a chegada do outro, o outro que fala, doravante, em nós⁷. Assim, são desde já três as hipóteses em que a apóstrofe joga, e sempre as três *ao mesmo tempo*: em primeiro lugar, a ficção de um endereçamento correcto, estável: ela, a mãe, estaria ainda *aí* para ouvir e responder; denegação da morte do outro, esquecimento *traumático*. Segunda hipótese: a *invocação* – e o nosso problema será também aqui o da voz – invoca a própria perda, a morte do outro; denegação que comprova tanto mais quanto mais aprofunda a negação *e/ou* invocação da morte do outro, da perda do outro. Terceira hipótese, que se coloca, de certa forma, entre as duas: a apóstrofe deixa o outro falar em nós.

Estes três momentos que devem ser *contemporâneos* conhecem, no entanto, um contramovimento, um contratempo, onde Rui Nunes vai nomear, talvez, o próprio trabalho de luto. Separado por dois pontos, a apóstrofe lança-se sobre “o som do nome (que) come

experience of the sudden or not-so-sudden arrival of the other who *expropriates* address, which is to say *appropriates* it, *exappropriates* it: when I say “I love...” It is always the declaration of the other at my address” (Peggy Kamuf, *Book of Addresses*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p.31.

⁶ Esta condenação é não apenas uma condenação a uma solidão radical mas significa também o estar-perdido, por parte daquele que faz o luto, na linguagem. Que se mostra, de certa forma, naquilo que Benjamin diz, *algures entre* a melancolia e o luto, sobre a atenção aos sinais, aos pormenores, preso a uma materialidade *sem sentido*. O luto não restabelece um sentido mas conhece apenas, de certa forma, as notas infindáveis e incompletas de um texto fendido.

⁷ “Que o outro fale em nós”: não se deve *aí* ouvir, apesar de também se ouvir *aí* isto, que a partir de agora falamos nós pelo outro, que, na morte do outro, nós tomamos, de certa forma, o seu lugar, o nosso lugar assim refeito. “Que o outro fale em nós” é uma frase selada, uma cripta que lembra sempre, que só pode lembrar, o desaparecimento do outro.

os resíduos da *tua* presença”(NUNES, 1997, p.11) e, por sua vez, ela mesma sofre os efeitos desse apagamento progressivo. Como se a apóstrofe funcionasse aqui como uma espécie de suplemento instaurado no seio da relação de igualdade, como se ela se lançasse para fora de si – de uma forma algo estranha –, a igualdade instaurada pelos dois pontos rasurando o próprio nome “mãe” e dando assim a ler-se de outra forma: “abro a porta e chamo: (mãe): o som do nome come os resíduos da (tua) presença”. É neste momento que o verbo “comer” instaura todo o seu direito e dá a ouvir todo o apagamento do outro, o desaparecimento, o esquecimento, a incorporação que trabalha desde sempre o luto. Aí onde se fica sempre a falar sozinho – ou remetido a uma mudez, quem poderá saber, assegurar? Porque o que “come”, o que faz desaparecer o outro, não é tanto o nome mas o “som do nome” que remete tanto para o que Agamben chamaria de instância do discuro, de ter-lugar da linguagem⁸ como também para um princípio da ruína da própria linguagem. De facto, o “som do nome” não nomeia apenas aquele que fala, um evento da linguagem, não nomeia apenas o remeter do nome, não ao que nomeia, ao referente, mas a si mesmo e a quem o diz; o “som do nome” nomeia o som distinto do nome, um som anterior ao nome e que, de certa forma, não acede nunca à própria possibilidade de nomear a nomeação. O som separa-se da linguagem e mostra-a enquanto dissolvida, *ilegível*⁹. É essa voz, o “som do nome”, que mantém relações complexas com aquele que fala, que vai apagar os resíduos da presença, que vai apagar, rasurar a própria memória, tentar capturar o vazio e o negativo, salvar a morte do outro – sempre de forma impossível porque o espaçamento da voz, a disjunção que trabalha de dentro o “som do nome”, não permite nem a captura do vazio nem, também, um esquecimento absoluto.

– Movimento vertiginoso, soluçado. Aí onde a apóstrofe se mantém numa negatividade profunda, ao mesmo tempo rebatendo-se sobre a morte do outro e recordando-a, esquecendo-a e recordando-a – excessivamente –, o “som do nome”,

⁸ Veja-se o que ele diz sobre isso no seu curso dedicado a Hegel e Heidegger, o que Agamben afirma quanto a um ter-lugar da linguagem que tenta capturar a negatividade do seu ter-lugar. (Giorgio Agamben, *Il Linguaggio e la morte – un seminario sul luogo della negatività*, trad. port. *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006)

⁹ Num livro dedicado à obra de Maria Gabriela Llansol, José Augusto Mourão afirma que ler “é reconhecer estas manchas na obra literária como sinais de uma escrita, relacioná-los com os sons de uma linguagem e compreender as associações destes sons e aquilo que significam, designam, exprimem” (José Augusto Mourão, *O Fulgor é Móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora, 2003, p. 96. Sublinhados nossos). É esse primeiro nível sintético, através do qual se associa os sons a uma forma de expressão e de significação, através do qual se *compreende* que aqueles sons são linguagem, que encontra aqui uma interrupção, um espaçamento.

enquanto “come”, deixa-nos perante um esquecimento tanto mais profundo quanto mais o espaçamento é a sua lei íntima.

– Solidão absoluta. O “som do nome”, comendo a presença, comendo os sinais da presença da mãe, transporta-se a si mesmo até ao que Rui Nunes nomeia de “voz desmesurada” – e é isso que ele chora, é isso de que ele faz o luto. Não há presença aqui, não se fecha o círculo nem a ferida: a remissão, o transporte, são desde sempre excêntricos.

É talvez no sentido de tudo o que acima dissemos que teremos que ler a seguinte passagem: “a sombra pesa sobre a palavra, mas não a interrompe, prolonga-a até se tornar insuportável”(NUNES, 1997, p.11). Porque não se trata, de facto, de lembrar, de recordar, a “sombra que pesa sobre a palavra”, a morte da mãe, não traz nada, não dá nada, não se torna visível, não permite resgate ou salvação. Mas, de forma aparentemente inversa, ela não interrompe a palavra, prolonga-a – o que talvez não vá sem alguma dificuldade na relação que o luto mantém com a linguagem. Poderíamos ser levados a pensar que, se a “sombra” não dá nada, se ela não permite nada, a nossa própria relação à linguagem estaria desta forma ameaçada, estaríamos condenado a um mutismo de onde não conseguiríamos nunca sair. Ora, o que Rui Nunes nos diz é exactamente o contrário: é a própria morte que prolonga a palavra, como se o luto impusesse a própria palavra, a linguagem, como se ele nos obrigasse, pelo contrário, a ela, e ouçamos aqui todo um imperativo do qual, de facto, não escapamos, toda uma necessidade inescapável, um fechamento *na* linguagem: permanecer preso à palavra mesmo e sobretudo quando ela se tornou insuportável. E prolonga-a, de facto, assim parece dizer Rui Nunes numa formulação algo estranha, porque é a própria morte que remete a palavra do sobrevivente a si mesma, remete o “som do nome” a si mesmo. O que poderá querer dizer, então, que a morte, não dando nada, não permitindo nada, “prolonga-a”, no entanto, “até a tornar insuportável”? Em primeiro lugar, num sentido já referido, que a morte da mãe não dá nada, transporta-se para um esquecimento no qual a palavra, de certa forma, se apoia, remete-se a um esquecimento profundo: a morte da mãe é algo que só se pode esquecer, e esquecer desde o primeiro momento. *Isso* só podemos esquecer. No entanto, aí onde poderíamos ser levados a pensar num trabalho de luto, num esquecimento que fecharia a ferida aberta pela morte do outro, Rui Nunes vai dizer-nos que o prolongamento da palavra a torna insuportável. É a própria possibilidade de um trabalho de luto, de uma palavra que assenta no negativo da morte do

outro, que se torna insuportável. O esquecimento, necessário e impossível de contornar – imposto pelo outro –, é exactamente o que, no seu movimento imparável, se torna insuportável. Mas há talvez um *outro* sentido que, de certa forma, vai ler ao contrário a frase de Rui Nunes: já não uma palavra que esquece e que, ao esquecer, se torna insuportável, mas, pelo contrário, uma palavra invadida pelo esquecimento. É neste sentido que o “som do nome”, antes de ser a possibilidade de capturar o negativo da voz, do ter-lugar da linguagem, vai ser o espaçamento que, já o vimos, trabalha a “voz desmesurada”¹⁰.

Que não haja aqui memória, que seja, de certa forma, o outro a impor o esquecimento, leva-nos de volta – retorno *excêntrico*, fora de qualquer círculo económico – à ideia que já encontramos de uma recordação, de uma reminiscência, que recorda apenas que *há* esquecimento. O mistério da memória seria, de facto, o ponto em que ela encontra o esquecimento e é por ele invadido, em que *troca* de posição com ele. Na formulação paradoxal de Lyotard: “Não se lembrar disso que foi e que é, por não foi e não é nada, mas *lembrar-se como aquilo que não deixa de se esquecer*” (LYOTARD, 1999, 11). No entanto, não ouçamos aqui apenas uma finitude da memória, um recordar-se que há esquecimento, que se esquece – ferida, no entanto, também ela insanável no centro da memória; saber, recordar que só fazemos isso, esquecer, que apenas o esquecimento *acontece*. Porque mesmo aqui haveria ainda uma dobra, ouviríamos aqui um luto por si mesmo, uma interiorização demasiado segura, apesar de todo um abalo que, é justo dizê-lo, ainda assim acontece: ferida narcísica. No entanto, o que acontece em Rui Nunes, como vimos, não é tanto um funcionamento puramente negativo da memória, um fundo abismal em que embate, mas já outra coisa: ele já não *pode* a própria memória. O que, de facto, nos pode e deve levar a interrogar as relações topológicas entre memória e esquecimento. Se a morte do outro nos remete para um tempo sem presente o que é que garante que recordamos?

¹⁰ Não se trata, desta forma, de olhar a morte do outro como *dando*, ao outro, a sua distância – e seria preciso citar de *L’amitié* de Blanchot, todo o § 29, tudo o que ele aí nos diz sobre o facto de a morte do outro acabar com a própria distância que existia entre nós, com o facto de esse evento sempre esperado não vir aprofundar essa “relação sem história”, na bela formulação de Blanchot, mas vir, pelo contrário, acabar com a distância entre nós, com essas palavras lançadas, endereçadas sem direcção estável de uma costa à outra (Maurice Blanchot, *L’amitié*, Paris, Gallimard, 2010, p. 325 e ss). No entanto, que esse evento não dê ao outro a sua distância, que o outro não “seja” outro na sua morte, isto é, que não seja a morte que detenha a “verdade” sobre o outro, não significa que a morte do outro torne possível, finalmente, a presença a si. É neste preciso momento que é necessário começar por ler o que Derrida nos diz, em diversos textos de *The Work of Mourning*, sobre o outro que fala em nós. Talvez não se trate, de facto, *nem* de uma ferida sarada *nem* de remeter o outro à sua distância *própria* mas sim de um espaçamento da voz, de uma ex-propriação “originária” que “interioriza” a distância.

Ou que o esquecemos? O que é que nos garante que a memória nos *dá* o que quer que seja ou que, hipótese inversa, esquecemos, *conseguimos* esquecer, interiorizar, incorporar o outro? O que é que garante que, na recordação, não acabamos afinal por esquecer, acrescentando morte à morte, ou que o esquecimento não é, afinal, não o fechamento da cesura imposta pelo desaparecimento do outro, mas aquilo que, noutra lugar, Rui Nunes nomeia de “vida ínfima da ausência”? E também poderíamos e deveríamos – e não fizemos outra coisa até aqui, provavelmente – interrogar, problematizar, ouvir com toda a atenção possível, isso que parece um axioma fundamental de todo o discurso lutuoso: o facto, e é o bom senso que assim o impõe, de todo o discurso lutuoso dever ser, em primeiro lugar, interrogado a partir do vivo e do sobrevivente, daquele que sobrevive e que continua a viver e a falar mesmo depois da morte do outro; o facto de todo o discurso *de* luto, *sobre* o luto, ser sempre um discurso feito por aquele que sobrevive. Como se soubéssemos, por fim, o que isso – o vivo, o sobrevivente – quer dizer. Como se isso não fosse exactamente, não o que é pressuposto *a priori* em qualquer discurso lutuoso mas aquilo que está justamente em causa de cada vez que alguém toma a palavra a partir do luto¹¹.

– Chegando *de outro lado*, de *Rostos*, há uma outra passagem que condensa de forma exemplar as relações entre memória e esquecimento: **“o nome, o teu, passou com a sua face pela minha memória, e eu recordei-me, então quis morrer, porque nada havia para esse nome”** (NUNES, 2001, 49, negritos do autor)

Não se trata de recordar o esquecido, tudo aquilo de que nos esquecemos, de sintetizar o vazio, de manter a memória coesa e intacta mesmo quando ela trabalhe sobre o nada. “Não havia nada para esse nome”, não porque a memória se torne vazia mas porque o nome que “passou com a sua face pela minha memória” não deu nada que pudesse ser salvo: a passagem não destitui a memória de objecto mas arruína-a, torna-a cinza. Neste sentido, é porque não pode ser salvo, porque nada há para esse nome, que ele se torna, de facto, inesquecível, porque a ferida que abre na memória nunca mais pode ser fechada. Aí onde a memória é ainda um movimento que tenta colocar o outro a salvo, o esquecimento, *este* esquecimento que não equivale ao fim do espaçamento da voz, *este* esquecimento que

¹¹ Esta prioridade do acto é longamente interrogada no primeiro capítulo de *Políticas da Amizade* de Derrida, onde também a amizade tem de ser interrogada da parte do amante mais do que do amado. (Derrida, *Políticas da Amizade*, Lisboa, Campo das Letras, 2003, p. 11-30)

corresponde à “voz desmesurada”, é a própria ferida no centro da memória. Escreve-se sempre contra a memória.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto. O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. *Bartleby. Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007.

_____. *A Ideia de Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *L’Amitié*, Paris: Gallimard, 2010.

DERRIDA, Jacques, *The Work of Mourning*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

_____. *Políticas da Amizade*, Lisboa: Campo das Letras, 2003.

KAMUF, Peggy. *Book of Addresses*, Stanford: Stanford University Press, 2005.

LYOTARD, *Heidegger e os «Judeus»*, Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

NUNES, Rui. *Osculatriz*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992.

_____. *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, Lisboa: Relógio d’Água, 1995.

_____. *Grito*, Lisboa: Relógio d’Água, 1997.

_____. *Rostos*, Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

_____. *Boca na Cinza*, Lisboa: Relógio d’Água, 2003.

MOURÃO, José Augusto. *O Fulgor é Móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa: Roma Editora, 2003.

OWEN, Wilfred. *Poems of Wilfred Owen*, Londres: Wordsworth, 1994.