

Quanto mundo, o tempo: um livro e seus asterismos

Quanto mundo, o tempo: *about the rhythm of a book*

Joana Matos Frias

Universidade do Porto, Porto, Portugal

joanamfrias@gmail.com

Resumo: A partir de uma leitura histórico-crítica do poema “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940”, do livro *Teatros do Tempo* (2001), este ensaio procura reflectir sobre as modalidades da temporalidade específica da poesia de Manuel Gusmão, visando estabelecer um vínculo dialéctico entre essas modalidades tal como se manifestam na obra em estudo e a teoria do tempo e da história proposta pelo próprio Autor enquanto crítico.

Palavras-chave: poesia; tempo; História; Benjamin; ruína.

Abstract: Based on a historical-critical reading of the poem “Port-Bou, 26-27 September 1940”, from the book *Teatros do Tempo* (2001), this essay seeks to reflect on the modalities of the specific temporality of Manuel Gusmão’s poetry, aiming to establish a dialectical link between these modes as manifested in the book and in the theory of time and history proposed by the author himself as a critic.

Keywords: poetry; time; History; Benjamin; ruins.

Recebido em 2 de abril de 2015

Aprovado em 17 de abril de 2015

O tempo então é mais que coisa:
 e como capaz de linguagem,
 e que ao passar vai expressando
 as formas que tem de passar-se.
 [...]

Tudo então se deixa tão lento,
 só presente, tudo tão lasso,
 que o próprio tempo se abandona
 e perde a esquivança de pássaro.

João Cabral de Melo Neto

Parece fazer sentido dizer-se de “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940” – poema de Manuel Gusmão incluído na coletânea *Teatros do Tempo*, de 2001, com textos compostos entre 1994 e 2000 – que se trata de um *poema-processo*. Não um poema-processo no seu mais circunscrito significado histórico-literário vinculado à conhecida neovanguarda brasileira dos anos 60-70 do século XX,¹ mas *poema-processo* numa significação a um tempo literal e expansiva do conceito, se tivermos em conta que: 1) integrado no livro, o poema foi parte decisiva do libreto da ópera *Os Dias Levantados*, exibida em 1998 no Teatro de São Carlos com arranjo musical de António Pinho Vargas, e viria a ser reeditado no livro homónimo de Manuel Gusmão, em 2002, tendo portanto três versões textuais diferentes, todas elas validadas pelo Autor;² 2) obedecendo assim a um princípio essencialmente *transformacional* de composição imanente,

¹ Embora possamos encontrar no mesmo livro alguns momentos compositivos que com muita facilidade estariam em sintonia com os princípios mais elementares da *poesia-praxis*, como é o caso dos versos que praticamente encerram “A primeira manhã”.

² O próprio Manuel Gusmão esclareceu a génese correlata das versões, ao indicar este e outros poemas de *Teatros do Tempo* como base para o libreto (GUSMÃO, 2005). Num comentário crítico ao texto deste último e à sua encenação, Miguel Ramalheite Gomes chamou já a atenção para os outros poemas de *Teatros do Tempo* envolvidos no texto final da ópera, em particular os da sequência “O corpo sem fim” (2001), assinalando que as referências a Tancredo e Clorinda, “[n]o contexto do libreto, isto é, de um texto escrito para ser musicado, a referência imediata, aliás reforçada pelo título da quarta secção, “Combattimento”, não é tanto Torquato Tasso, mas sobretudo o conhecido “Combattimento di Tancredi e Clorinda”, um híbrido semi-operático composto por Claudio Monteverdi a partir de uma parte de *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, e publicado no *Ottavo Libro dei Madrigali*, 1638 – *Madrigali Guerrieri et Amori*” (GOMES, 2012).

o poema resulta também de um processo transformacional transcendente manifesto na sua assumida e flagrante transtextualidade, ao convocar matrizes discursivas e motivos poemáticos que fazem entrecruzar as vozes e as imagens de Walter Benjamin e Paul Klee (“Sobre o conceito de História”), de Carlos de Oliveira e Picasso (“Descrição da guerra em *Guernica*”), de Shakespeare (“O que é um nome?”, *Romeo and Juliet*) e de Rimbaud (“*os arquipélagos siderais*”, *Le Bateau Ivre*), entre outros³, o que permitiria ainda que ao conceito de *poema-processo* se juntasse com toda a justeza o de *palavra-energia*: ao contrário de muitos outros textos de Gusmão, em que a *enargeia* no seu sentido mais originário, o de evidência visível, parece ser a alavanca compositiva fundamental, aqui é inegável o papel estruturante que desempenha a *energeia*, a força dinâmica assente no movimento.⁴

Trata-se, na verdade, de um processo transformacional contínuo, se tivermos em consideração que no seu último livro de poesia, *Pequeno Tratado das Figuras*, de 2013, Manuel Gusmão revisitou os textos de Benjamin e de Carlos de Oliveira num dos poemas da secção “Arbustos”, onde se pode ler:

A hélice cortando
centrífuga os ares
decapitou a boneca turca
que caiu das mãos do poeta
e rodando
e girando
em sentido contrário
produziu as nuvens vermelhas

³ Miguel Ramalheite Gomes propõe ainda com toda a pertinência a consideração de que “o tom da fala do Anjo da História no libreto de Manuel Gusmão está até mais próximo de uma outra apropriação do anjo de Benjamin, desta vez por parte de Heiner Müller, que, em “O Anjo sem Sorte”, imagina o anjo soterrado pelo entulho do passado”. Tanto o libreto de Manuel Gusmão como o texto de Müller, sublinha o autor, “começam por imaginar o momento em que a História (que é a história de emancipação) se detém, travada pelas ruínas de uma outra história, a de um progresso que avança implacavelmente pelo mundo como uma tempestade” (GOMES, 2012; MARTELO, 2012).

⁴ No comentário crítico ao livro *A Terceira Mão*, de 2008, António Guerreiro destacou precisamente que a poesia “é sempre uma questão de recepção, polarização e transmissão de uma energia”, ressaltando que tal transmissão “nada tem a ver com jogos intertextuais inócuos”. (Cf. BERNHART 2007).

e os cavalos extintos que
por dentro delas correm⁵

Se, como sublinhou Paulo de Medeiros num estudo dedicado a este livro, “it would not be too far-fetched wanting to see in that decapitated Turkish doll yet another allusion to Benjamin”,⁶ uma vez que o motivo da boneca turca de imediato remete para o autômato vestido de turco da primeira tese do filósofo sobre o conceito da História,⁷ o certo é que a “hélice” e “os cavalos extintos” vêm mais uma vez fazer intersectar a memória histórica de Benjamin com a memória literária de Carlos de Oliveira, já que no texto onde o autor de *Finisterra* dá à luz o seu “anjo camponês”, este e “os seus olhos rurais / não compreendem bem os símbolos / desta colheita: hélices, / motores furiosos”, assim como o cavalo, marcado pelo ferro “dos lavradores que o anjo ignora / [...] / se entrega; / como as bestas bíblicas; / ao tétano, ao furor”.⁸

Ora, esta essência processual vem combater o horizonte de expectativas aberto pelo título do poema de *Teatros do Tempo*, porquanto a função e o valor da inscrição da *data* (neste caso, assinalando o acontecimento-catástrofe do suicídio de Walter Benjamin, o “judeu berlinense”, no norte da Catalunha no decorrer da II Guerra Mundial) parecem afastar-se das suas ocorrências mais previsíveis, habitualmente assentes em princípios de singularidade, de veridicção, de verificação e de circunstancialidade contingente que em geral asseguram a implantação

⁵ GUSMÃO, 2013, p. 16-17.

⁶ MEDEIROS, 2014, p. 183.

⁷ A analogia proposta por Benjamin, incidindo explicitamente sobre o materialismo histórico, parte de um famoso invento do século XVIII, uma máquina de jogar xadrez construída já com base em princípios de inteligência artificial (um autômato), que ficaria justamente conhecida por “O turco” e que daria origem a várias obras de arte e ao interesse documental e ficcional de escritores da estirpe de Edgar Allan Poe, que em 1836 publicaria o ensaio “Maelzel’s chess player”, e em 1849 o conto “Von Kempelen and his discovery” (cf. WIMSATT, 1993). No que ao aproveitamento por Benjamin (e, conseqüentemente, por Manuel Gusmão, que menciona com toda a nitidez “o tabuleiro onde o jogo parece ter parado”) diz respeito, é digno de nota o facto de a dita máquina estar preparada justamente para resolver o problema do Cavalo, mas muito particularmente a revelação de que o autômato não passava de um *hoax*, quer dizer, de uma ilusão manobrada por um jogador de xadrez autêntico, i. e., naturalmente, humano (cf. LEVITT, 2000; STANDAGE, 2002).

⁸ Cf. OLIVEIRA, 1992, p. 330, 336.

de um regime semiológico indicial entre o texto e o mundo, o que o texto do poema em causa só poderá eventualmente confirmar de uma forma bastante oblíqua. Quer dizer: à semelhança do que acontece com Celan na leitura de Derrida, a memória da data é aqui ao mesmo tempo *essencial e inessencial, incisão e excisão, ferida* (abertura) e *cicatriz* (corte e costura), *enraizamento e transcendência, marca e remarcação*: o apagamento da data, lembra Derrida, “é uma coisa tão paradoxal e tão essencial à inscrição da própria data”, que “mesmo quando a inscrevemos, ela se apaga”, e o que se apaga nela é justamente “a singularidade absoluta”.⁹ Graças a uma leitura desta natureza, torna-se então possível reequacionar o valor e a função da *data* que o poeta inscreve na abertura do texto, vinculando-a ao “regime que faz em Portugal” no centro do mesmo texto para evidenciar que “[há] um ponto no mundo onde essas vidas / se poderiam encontrar”,¹⁰ e conferindo assim total validade histórica à enunciação do poema no âmbito da ópera de António Pinho Vargas, com que se pretendeu festejar os 24 anos do 25 de Abril: o 25 de Abril, lembrou Gusmão na altura da publicação do livro *Os Dias Levantados*, “é um dia, meses, anos. É daquelas datas que se constelam, que estão antes de hoje, que hoje ecoam ainda, e que tremeluzirão no depois de hoje como a memória de uma outra possibilidade no conflito dos possíveis reais”.¹¹ A data enquanto *tatuagem e palimpsesto*, portanto, segundo o que lemos ainda num outro poema de *Teatros do Tempo*: “uma tatuagem a outra sobreposta / uma cicatriz que esqueceu a ferida”.¹² Por outras palavras, enfrentaríamos assim, no seguimento da leitura proposta pelo próprio Gusmão a partir de alguns aspectos tangenciais na obra de Maria Gabriela Llansol, um gesto de *fulgorização* das datas e das personagens históricas, responsável, em última instância, por uma espécie de “historicidade intempestiva” que o Autor descreve de acordo com estes princípios: “Este movimento de saída da história e de entrada intermitente no presente descontínuo do texto gera formas de anacronismo, de espacialização e estratificação do tempo, mas instala sobretudo constelações transtemporais (com os seus *punti luminosi*), que abrem a simultaneidade à travessia dos tempos ou

⁹ DERRIDA, 1990.

¹⁰ GUSMÃO, 2001, p. 108

¹¹ GUSMÃO, 2002, p. 98.

¹² GUSMÃO, 2001, p. 133.

à transtemporalidade; assim como a sobreposição espacial dos tempos que caracteriza o palimpsesto”.¹³

O leitor dos textos teórico-críticos de Manuel Gusmão (*re*) conhece bem na forma verbal “constelam” e no substantivo “constelações” o semantema que orienta todo o sentido destes esclarecimentos: trata-se apenas, mediante o conceito de “constelação temporal”, de assinalar a dimensão trans-histórica dos acontecimentos que configuram o sentido da Humanidade, bem como de enfatizar a natureza radicalmente holocrónica da temporalidade, evidenciando poeticamente o carácter “descontínuo, intermitente, estratificado, sinuoso” do tempo em todas as suas expressões, em particular as especificamente históricas.¹⁴ Não é de todo estranho que um dos maiores pensadores da Nova História, Fernand Braudel, tenha lançado justamente mão da metáfora da “constelação” para sustentar e defender uma perspectiva anti-historicista da História, distanciada do tempo breve, do indivíduo e do acontecimento (próprios da contingência cronística ou jornalística), e fundada antes nos problemas estruturais de longa duração, compostos por várias “camadas de história lenta”.¹⁵ Em rigor, é também esta concepção que subjaz a uma obra poética tão historicamente alicerçada como a de W. H. Auden, que sempre propôs uma visão ininterrupta da História, em que os descontentamentos antigos sobrevivem em formas contemporâneas e ambos podem e devem ser expressos mediante aquilo a que o próprio autor de *O Massacre dos Inocentes* chamou a “arte-parábola”. Em rigor, todos estes princípios são aplicáveis a um outro poema de *Teatros do Tempo* cujo título obedece a uma lógica idêntica, “Lisboa, 2 de Janeiro de 1950”, prestando tributo à data da morte na prisão do resistente comunista António Militão Ribeiro nos seguintes termos:

[...] a fotografia policial do cadáver
 mostra a redução absoluta do seu corpo e alma
 a um corpo morto insuportável magríssimo
 à pele que é uma película da terra
 sobre os ossos os terríveis ossos aguçados da bacia
 os dentes superiores visíveis porque se arrepanharam o lábio a pele
 e aberta ficou a boca: fonte exausta e estancada do humano uivo –
 os assassinos nem sequer lha fecharam.¹⁶

¹³ GUSMÃO, 2004, p. 316.

¹⁴ Cf. GUSMÃO 2001, p. 99.

¹⁵ Cf. BRAUDEL, 1958; BRAUDEL, 1972.

¹⁶ GUSMÃO, 2001, p. 123-128.

Todavia, neste mesmo poema, uns versos à frente, podemos ler:

Não o conheceste. Não te lembras. Só podes tentar recordar.
Não. Só podes inventar que recordas.
Rememoras contra a amnésia, a asfixia, o crime vulgar.
Não estavas lá. Não podes ser testemunha disso.
Não podes fazer de anjo que anuncia
nem de anjo que redime. Não podes
ir buscá-lo.
Não dirás sequer o seu nome
porque isso apagaria o que nele foi mais
do que um nome.
Chamaram-lhe António, mas tinha outros.
E entre tais nomes ele ia acontecendo
o acontecer que nenhuma história contém.
Quantos sabem hoje o nome dele, ou o de outros?¹⁷

A passagem parece conduzir de imediato o leitor a um dos mais célebres diálogos da história do cinema, no centro de *Hiroshima, Mon Amour*: «Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien. / J’ai tout vu. Tout... [...] Comment aurais-je pu éviter de le voir? / [...] Tu n’as rien vu à Hiroshima... / Je n’ai rien inventé. / Tu as tout inventé».¹⁸ Se o que está aqui em causa é a legitimidade ou a legitimação do papel testemunhal da poesia que pode contar a história daqueles cujo nome não ficou para a História, como quis Brecht, o certo é que o poeta contrapõe a pertinência da memória individual ao valor da memória colectiva, com base na função mediadora que a *representação* em imagem ou em palavra desempenha. “Inventa”, apela mais à frente: “Terás de inventar / mas mantém-te perto da sua morte escrevendo”.¹⁹

¹⁷ GUSMÃO, 2001, p. 124-125.

¹⁸ DURAS E RESNAIS, 1959.

¹⁹ GUSMÃO, 2001, p. 126. Tal comofrisou Samuel Alexander: “the object of memory [...] is an object imagined or thought of in my past. I say ‘my past’, for I may believe in the assassination of Julius Caesar as a past event without being able to remember it. [...] the object is then not only past but belongs to a past in which I contemplate myself (that is my body) as having being existent also and related to the object” (ALEXANDER, 1966, p. 113-114).

Há assim um claro confronto entre a *memória das coisas* (ou a “desmemória do mundo”) e a *memória das imagens e das palavras*²⁰ que confere a estas um papel testemunhal determinante (“Recapitulas o mundo / pelas imagens onde respiras ainda. / [...] / A poesia é o que recapitula o mundo / chamando-o em cada chama / pela chama de cada sílaba”, lemos numa outra composição),²¹ porquanto a citação, conforme lembrou o próprio Manuel Gusmão na esteira de Benjamin, é um método de descontinuição temporal, uma vez que “[q]uando nós citamos o passado, abrimos no presente o lugar desse passado que é desfigurado e reconfigurado”.²² Naturalmente, é este movimento de desfiguração-reconfiguração que está na base de toda a estratégia de *coralidade* que funda a dimensão assumidamente polifónica da obra poética de Manuel Gusmão,²³ numa clara demonstração de que, como assinalou Bachelard já em 1936 a fim de sublinhar a revolução que se havia operado no *metatempo*,²⁴ “com a

²⁰ Confronto que o Autor desvela com toda a nitidez quando lembra que “a rosa tem sido um símbolo da efemeridade da vida e da beleza: é alguma coisa que morre vinte quatro horas após o seu nascimento”, mas que o facto de “não ter deixado de ser motivo para a poesia do ocidente ao longo dos séculos dá-lhe um outro tipo de duração”: nesta perspectiva, insiste Manuel Gusmão, “a rosa é quase como uma cebola, tem camadas, ou pétalas e dentro dela está um oco, um pequeno vazio” (GUSMÃO *apud* LIMA, 2010, p. 150).

²¹ GUSMÃO, 2001, p. 39.

²² GUSMÃO, 2005, p. 69. Miguel Gomes comenta: “O libreto de Manuel Gusmão responde, assim, ao aviso de Benjamin na VI tese sobre o conceito de história: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”” (GOMES, 2012, p. 124).

²³ Nas palavras de Gusmão: “Minha poesia não pretende ser uma poesia culturalista; essas citações não são para eu exhibir cultura; *fazem parte da coralidade que eu gostaria de introduzir no que parece ser uma fala individual*, de tal modo que essa pluralidade de vozes tece a intimidade do meu ser” (*apud* LIMA, 2012, p. 154; sublinhado meu).

²⁴ A formulação é da autoria de Edward T. Hall, que assim pretende designar “tudo aquilo que os filósofos, os antropólogos, os psicólogos e outros disseram e escreveram a propósito do tempo: as inúmeras teorias, discussões e considerações sobre a natureza do tempo. Não se trata aqui”, acrescenta ainda o autor, “do tempo no sentido exacto do termo, mas de uma entidade abstracta construída a partir dos diferentes fenómenos temporais” (HALL, 1996, p. 37).

pluralidade apareceu o pluralismo temporal”,²⁵ e que a história literária mais não é do que uma máquina de reestruturação da temporalidade: ou seja, forma visível do *asterismo* que se revela na constelação. Neste sentido, importa talvez ressaltar sobretudo que a citação no entender de Benjamin e de Gusmão vem tão-só evidenciar duas possibilidades de equacionamento do valor axial do tempo presente – que a imagem do salto do tigre “sob o céu livre da história” sugestivamente exprime –: uma de índole linguística, a outra de natureza fenomenológica. De acordo com a primeira, o presente, sabêmo-lo pelo menos desde Benveniste, é o tempo da enunciação, i.e., o tempo do *sujeito* que fala ou escreve. Já a segunda vem recordar-nos que o presente é, na conhecida formulação de Edmund Husserl, o tempo da percepção ou *o tempo que aparece*,²⁶ constatação que, ao acentuar a qualidade de *energeia* do tempo, parece vir dar pleno sentido ao título *Teatros do Tempo*, com toda a pregnância etimológica do lexema “teatro”, mas também a todo o livro, mesmo que preservemos a importância tutelar de Benjamin.

²⁵ BACHELARD, 1963, p. 90. Num ensaio recente, Rosa Maria Martelo observa precisamente que “a intertextualidade e a intermedialidade actualizam, enquanto processos, esta mesma problemática temporal, pois também implicam a precipitação de diferentes tempos, de diferentes vozes e de diferentes narrativas no presente transtemporal da enunciação poética, nela inscrevendo uma temporalidade complexa pela qual o passado se precipita no presente, e como presente” (MARTELO, 2012, p. 213-214), perspectiva que inevitavelmente nos aproxima de uma espécie de concretização contemporânea dos postulados de T. S. Eliot preconizados no conhecido ensaio “Tradition and the individual talent”, e poeticamente testados em *Four Quartets*.

²⁶ Diz o filósofo: “o que nós aceitamos não é a existência de um tempo do mundo, a existência de uma duração couasal [*dinglichen Dauer*] e coisas semelhantes, mas antes o tempo que aparece [*erscheinende Zeit*], a duração que aparece como tal” (HUSSERL, 1994, p. 38). Nunca é demais recordar Santo Agostinho: “Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda o não posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda lá não estão; e se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. [...] O que agora claramente transparece é que, nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar: os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos três: *presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das futuras*” (SANTO AGOSTINHO, 1990, p. 307-309; sublinhado meu).

Ora, é inegável a articulação a que Manuel Gusmão procede destes dois aspectos, sem branquear a função *pivot* ou de dobradiça que a perspectiva benjaminiana necessariamente desempenha,²⁷ conforme se torna flagrante em diversos momentos do discurso crítico de índole reflexiva do Autor: aquele que escreve, lembra Gusmão, “escreve numa instância de *eu, aqui, agora, assim*; a instância de um presente que pode parecer absoluto, ou absolutamente singular. Mas essa instância é uma configuração complexa, em que cada um dos termos se desdobra ou pode desdobrar no mundo do texto (e no próprio processo da sua gênese): o *eu* pode distribuir-se por diferentes posições-sujeito; o *aqui* pode deslocar-se ou adquirir vários valores referenciais; o *agora* pode abrir-se numa determinada constelação de tempos; e o *assim* (deixis e modalização) desdobra-se em inscrição, mostraçã o e figuração”.²⁸ O que está aqui em causa é, em matéria discursiva, a possibilidade de a enunciação poética encenar um processo de *centrifugação explosiva*²⁹ – “o presente estoira”, lê-se em Port-Bou³⁰ –, em que os deícticos alcançam a *ubiquidade* mediante a transposição fictiva das coordenadas

²⁷ Em particular a partir do que Benjamin defende na XIV tese: “A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado” (BENJAMIN, 2010, p. 17).

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 137.

²⁹ Fernanda Irene Fonseca define a “deixis” como “processo referencial em que se conjugam um movimento *centrípeto* e um movimento *centrífugo* em relação ao centro constituído pela instância enunciativa. [...] o marco de referência enunciativo, por essência *único*, pode ser fictivamente *projectado* numa espécie de ‘centrifugação explosiva’ que dá origem a um número potencialmente infinito de marcos de referência transpostos, à volta dos quais se tece uma rede referencial que reproduz mimeticamente a rede referencial deíctica” (FONSECA, 1994, p. 153-154). Como notou ainda a linguista, ao retomar algumas considerações de Karl Bühler e a fim de alargar o âmbito das reflexões de Benveniste, “a possibilidade da ficção assenta justamente na possibilidade, [...] suposta como irreal por Benveniste, de deslocar fictivamente esse ‘axe référentiel’ para o colocar no passado ou no futuro ou ainda num tempo cuja relação com o presente é indeterminada” (FONSECA, 1994, p. 177).

³⁰ GUSMÃO, 2001, p. 111.

enunciativas: “Mas é agora; agora que a poesia mortal como tu excede / o agora”, anuncia o poeta.³¹ Ora, quando no centro do tempo está o homem, o homem não é já um espectador assistindo ao fluir do mundo, é o ponto axial para onde esse mundo conflui: o movimento do tempo do mundo – objectivo, homogéneo, contínuo, uniforme e invariável – tem assim o seu correlato no movimento do tempo do homem – subjectivo, heterogéneo, descontínuo, polimorfo e variável; ao passo que o tempo do mundo se funda apenas nas noções de *antes* e *depois*, o tempo do homem, pelo contrário, assume uma tridimensionalidade que tem como ponto gerador o homem enquanto sujeito. Sujeito ao tempo que se transforma em sujeito do tempo e de si faz emanar, irradiantes, o passado, o presente e o futuro. E aquilo que subsiste no Poeta nada mais é do que a tensão resultante desta infinita luta de opostos, de um lado um *continuum* uniforme, infinito, linear e segmentável, do outro lado uma espessura infinitamente variável e heterogénea, como ainda nestes versos de *Teatros do Tempo*:

Já ali não estavas. Quando te perdi já
nunca tinhas existido; [...]
[...]
Já não existiam nem eu existia já.
Já nunca tínhamos existido agora.³²

O que passa a estar então em causa é o *tempo vivido*, para utilizarmos a expressão consagrada por Eugène Minkowski, em relação necessária e inextricável com um *tempo desejado*. Toda a experiência subjectiva do tempo se desdobra nesta bipolaridade tensional entre a vivência e o desejo, na medida em que o sujeito é a aparição do próprio tempo: lugar de confluência para onde convergem todos os tempos,³³ ele é a própria temporalidade, contraponto da cronologia e agente unificador dos tempos no espaço:

³¹ GUSMÃO, 2001, p. 40.

³² GUSMÃO, 2001, p. 57.

³³ Como nota Eduardo Lourenço, “De uma maneira que nos é incompreensível, o tempo de um homem é a conjunção de todos os tempos [...] num só tempo [...]. Em cada instante o homem recupera em si a totalidade temporal” (LOURENÇO, 1993, p. 49).

O pátio com as palmeiras da infância
vem agora ao halogénio da sala enquanto
a chuva de verão vibra o pátio daqui.³⁴

Numa outra folha ou margem ou luz ou lugar do mundo
és tu agora.³⁵

Regressemos muito rapidamente a Benjamin, e a um dos pequenos textos que compõem o volume *Imagens de Pensamento*, intitulado “Escavar e recordar”, onde o filósofo medita:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. *Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar.* Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e

³⁴ GUSMÃO, 2001, p. 31.

³⁵ GUSMÃO, 2001, p. 37.

hapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes.³⁶

Talvez tenha sido Santo Agostinho o grande responsável por esta representação da temporalidade subjectiva em termos arquitecturais, ao apresentar o seu “palácio da memória” no Capítulo X das *Confissões*³⁷ – e em Gusmão também se lê: “Deves ter aprendido no passado a perder / coisas. E a inventá-las depois no outro pátio / entre a entrada em arco e a palmeira / do nascimento”;³⁸ ou “Guardar: inventar o mundo”³⁹ –, mas no que no texto de Benjamin interessa à compreensão da temporalidade específica do livro de Manuel Gusmão importa sobretudo destacar a importância daqueles “mapas do lugar” claramente pós-einsteinianos.⁴⁰

³⁶ BENJAMIN, 2004, p. 219-220; sublinhados meus.

³⁷ “Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. [...] Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umás apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio como que a dizerem: – ‘Não seremos nós?’ Eu então, com a mão do espírito afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem o lugar às seguintes e, ao cede-lo, escondem-se para de novo avançarem, quando eu quiser. É o que acontece, quando digo alguma coisa decorada” (SANTO AGOSTINHO, 1990, p. 247-248). Paul Ricoeur analisou aprofundadamente a novidade do pensamento de Santo Agostinho face à tradição cosmológica, sustentada em Aristóteles, segundo a qual o tempo nos circunscreveria, envolveria e dominaria, sem que o Homem tivesse o poder de o engendrar. Ricoeur sustenta mesmo que “le présent augustinien, dirions-nous aujourd’hui en suivant Benveniste, c’est tout instant désigné par un locuteur comme le ‘maintenant’ de son *énonciation*” (RICOEUR, 1983, p. 35; cf. 21-42).

³⁸ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁹ GUSMÃO, 2001, p. 39.

⁴⁰ O valor crucial da teoria da *relatividade restrita* proposta por Einstein no início do século dizia respeito, antes de mais, à afirmação do papel essencial do observador, portanto do sujeito, na determinação da curvatura do espaço-tempo. O que de inovador

desenhos ou grafias do espaço que (re)configuram os contornos do tempo, propondo assim uma cronotopia muito singular em que a *presentificação* invade a *percepção*. Mais uma vez, constelação e asterismo. Não é certamente por acaso que o segundo poema de *Teatros do Tempo* se intitula precisamente “Um mapa: os tempos sobrepostos” (ou que o livro imediatamente anterior a este se intitula *Mapas, o Assombro a Sombra*), e que nesse poema encontramos “pedras inscritas na terra: tempos sobre tempos”,⁴¹ acabando o poeta por anunciar “Dou-te o poema para estar onde não estou. Onde / nunca estou”.⁴² Parece claro que, ao contrário do que sugere o Autor na sua inovadora leitura de Cesário Verde, os seus próprios mapas poéticos não implicam, em caso algum, esse “inescapável achatamento do mundo representado” próprio da mera representação cartográfica:⁴³ nestes poemas, pelo contrário, o mundo avoluma-se, dá-se em camadas que desdobram a representação espaço-temporal *ad infinitum*.

Há pois nesse poema e nesta obra, como na generalidade da produção poética e também crítica do Autor, um movimento concomitante de *espacialização do tempo* e de *temporalização do espaço*⁴⁴ – como de resto observaram já vários estudiosos na sequência das formulações do próprio Manuel Gusmão –, que poderia encontrar na imagem da “flor fóssil” a sua melhor concretização,⁴⁵ e na correlação interartística a sua

o físico vinha introduzir numa ciência exacta era a constatação da *subjectividade* do tempo. *In extremis*, a teoria de Einstein vinha desta forma postular a existência de tantos tempos quanto sujeitos, assim se juntando ao que no domínio filosófico Bergson havia proposto com a noção de *tempo qualitativo*, necessariamente subjectivo. Conforme aponta Stephen Hawking: “a teoria da relatividade acabou com a ideia do tempo absoluto! Parecia que cada observador obtinha a sua própria medida do tempo, registada pelo relógio que utilizava, e que relógios idênticos utilizados por observadores diferentes nem sempre coincidiam. [...] Na teoria da relatividade não existe qualquer tempo absoluto; cada indivíduo tem a sua medida pessoal de tempo que depende de onde está e da maneira como se está a mover” (HAWKING, 1988, p. 44 e 58; cf. COHEN-TANNONDI E SPIRO, 1990, p. 192).

⁴¹ GUSMÃO, 2001, p. 15.

⁴² GUSMÃO, 2001, p.16; cf. MARTELO, 2012, p. 225-228.

⁴³ GUSMÃO, 2010, p. 194.

⁴⁴ Cf. GUSMÃO, 2010, p. 545-546.

⁴⁵ Ou ainda no “sinal / fóssil do insecto de ouro que no âmbar escurecera” (GUSMÃO, 2001, p. 99, 114).

melhor síntese. Com efeito, ao comentar uma imagem muito similar de Carlos de Oliveira, a do grão de trigo fossilizado que aparece em *Finisterra* num “desses fósseis de folhas”, Rosa Maria Martelo lembra que Manuel Gusmão parte justamente desta passagem para desenvolver uma “teoria crítica da mimese” assente “numa poética da marca”, e que o Autor sugere, numa conclusão que em tudo poderia iluminar a leitura da sua própria “flor fóssil”: “esta percepção tem algo do espanto alucinatório, pois é um impossível o ser fóssil e o estar vivo da seara”. Mas a ensaísta vai ainda mais longe, propondo que se estabeleça “um nexó entre o fundo de imagem da poesia e o funcionamento do que Deleuze chama imagens-tempo ou imagens-cristal no cinema”, pois nestas se pode ver precisamente “as camadas de tempo, de um tempo crónico, não cronológico, que emerge da coalescência entre uma imagem actual e a sua imagem virtual”⁴⁶ – tempo qualitativo, na perspectiva bergsoniana (esse tempo espesso que se revela enquanto *multiplicidade qualitativa*) –, o que faz todo o sentido quando procuramos ler articuladamente a *energeia* e a *enargeia* que estruturam os versos de Manuel Gusmão, como acontece em “Coda”, poema onde, sem qualquer surpresa para o leitor avisado, o “filme / é *cosa mentale*”:⁴⁷

Agora ela está no filme dentro do sonho [...]

[...]

é a sua própria declinação; ela distribui o fluxo e o refluxo das imagens do mundo. A luz que ela decompõe e concentra começa a queimar as margens do filme, as fronteiras do sonho.

Ela volta para trás no verso como se subisse até à nascença do canto.⁴⁸

Face a este tempo no interior do tempo, eis-nos perante dois dos factores mais determinantes do teatro do tempo que a obra de Manuel Gusmão tem encenado, e que os versos “o fluxo e o refluxo / das imagens do mundo” sintetizam: 1) uma espécie de perspectiva hegeliana do tempo e do movimento, exactamente no sentido em que, num outro poema, se lê que “é mais como aquela do rio que para sempre / se despede da sua nascença; e entretanto / apenas corre enquanto nascendo continua.

⁴⁶ MARTELO, 2013, p. 46; cf. também GUERREIRO, 2008: *passim*.

⁴⁷ GUSMÃO, 2001, p. 102.

⁴⁸ GUSMÃO, 2001, p. 34-35.

Ou / é antes como / o nascimento perpétuo”;⁴⁹ 2) a figuração rítmica, cíclica, repetitiva do tempo (e do verso), que ilumina o título da secção “Do ritmo das ondas: algumas estações”, e vem assim contrariar a ideia de irreversibilidade pressuposta na figuração contrária, a da flecha do tempo que habitualmente determina os seus sentidos cosmológico, biológico e/ou histórico: “O passar das estações, ou uma árvore daquelas que perdem as folhas no inverno ou no outono e renascem na primavera”, acentuou Manuel Gusmão numa entrevista recente a Marleide Anchieta de Lima, “dão-nos *uma imagem perceptiva do tempo cíclico*”.⁵⁰ No caso da obra de Gusmão, parece ser o vínculo entre estas duas figurações que se encontra na base de uma essencial e otimista visão da História fundada nas ideias nucleares de *interrupção* e *recomeço*, o que explica que o seu Anjo dialecticamente *seja e não seja* o de Benjamin e/ou o de Oliveira (*terceira mão: terceiro anjo, o terceiro incluído*), podendo anunciar em Port-Bou “Se a origem foi possível / então será possível outra vez”,⁵¹ e principalmente que o “Poema do fim” (se) abra apenas com estas palavras:

É de novo uma manhã do mundo.⁵²

⁴⁹ GUSMÃO, 2001, p. 40.

⁵⁰ *Apud* LIMA, 2012, p. 150; sublinhado meu. O Autor usa justamente a imagem das “ondas” numa das suas dilucidações do significado daquilo que denomina a “constelação temporal”: “o tempo fora dos eixos; os tempos que nascem do tempo: a pluralidade dos regimes e figuras do tempo. O tempo. Ondas que obliquamente se chocam e desfazem numa praia; águas refluindo. [...] A citação de um passado que não sossega na urgência de um presente, ou a convulsão, a colisão de tempos que fazem a iminência do futuro na tensão de um agora” (GUSMÃO, p. 99).

⁵¹ GUSMÃO, 2001, p. 111.

⁵² GUSMÃO, 2001, p. 87.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Samuel. *Space, Time and Deity* (1920). v. I. Londres / Melbourne / Toronto: Macmillan, 1966.

BACHELARD, Gaston. *La Dialéctique de la Durée*. Paris: PUF, 1963.

BASÍLIO, Kelly; BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa: Caminho, 2008.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BERNHART, Walter. Functions of description in poetry. In: BERNHART, Walter; WOLF, Werner (Ed.). *Description in Literature and Other Media*. Amsterdão: Rodopi, 2007.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales: La longuedurée. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 13, n. 4, 1958.

BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Presença, 1972.

COHEN-TANNONDI, G.; SPIRO, M. *Matière-Espace-Temps*. Paris: Gallimard, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Passages – Du Traumatisme à la Promesse*, entrevista com Elisabeth Weber, rádio de Hesse, Hessischer Rundfunk, 22 de Maio; publ. In *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, v. 34-35, Hamburgo, out.-dez. 1990.

FONSECA, Fernanda Irene. *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Fund. Eng. António de Almeida, 1994.

GOMES, Miguel Ramalhete. O salto do tigre a céu aberto: Sobre *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão. In: Aa.Vv., *Teatro do Mundo: Da Página à Cena, da Cena à Página*. Porto: CETUP, 2012.

GUERREIRO, António. Os rumores da história e os seus signos. In: BASÍLIO, Kelly; BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Caminho, 2008.

GUERREIRO, Fernando. *Cinepoiesis: o cinema astral de Manuel Gusmão*. In: BASÍLIO, Kelly; BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Caminho, 2008.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do Tempo*. Lisboa: Caminho, 2001.

GUSMÃO, Manuel. *Os Dias Levantados*. Lisboa: Caminho, 2002.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto configuração histórica do humano. In: Aa. Vv., *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, v. I, Porto, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Sobre *Os Dias Levantados*. Tornar-se outro. Conversa com Manuel Gusmão. *Artistas Unidos – Revista*, v. 13, abr. 2005.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: *Uma Razão Dialógica: Ensaios sobre Literatura, a sua Experiência do Humano e a sua Teoria*. Lisboa: Edições Avante!, 2011.

GUSMÃO, Manuel. *Pequeno Tratado das Figuras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

HALL, Edward T. *A Dança da Vida – A outra Dimensão do Tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

HAWKING, Stephen. *Breve História do Tempo – Do Big Bang aos Buracos Negros*. Lisboa: Gradiva, 1988.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*. Lisboa: IN-CM, 1994.

LEVITT, Gerald M. *The Turk, Chess Automaton*. Jefferson: McFarland, 2000.

LIMA, Marleide Anchieta de. “A poesia é o que recapitula / o mundo, chamando-o em cada chama, / pela chama de cada sílaba”: Entrevista a Manuel Gusmão. *Abril*, v. 3, n. 4, abr. 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

MARTELO, Rosa Maria. Imagens de imagens na poesia de Manuel Gusmão. In: *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e implicações entre poesia e resistência na contemporaneidade portuguesa. *eLyra*, v. 2, dez. 2013.

MEDEIROS, Paulo de. “Um mecanismo simples mas delicado”: figure, technics, trace in Manuel Gusmão’s *Pequeno Tratado das Figuras*. *eLyra*, v.3, mar. 2014.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.

PESSOA, Silvana. Tensões do tempo na poesia de Manuel Gusmão, *Revista do CESP*, v. 27, n. 38, jul.-dez. 2007.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, III. Paris: Seuil, 1983.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

STANDAGE, Tom. *The Turk: The Life and Times of the Famous Eighteenth-Century Chess-Playing Machine*. Nova Iorque: Walker, 2002.

WIMSATT, W. K. Poe and the Chess Automaton. In: *On Poe: The Best of American Literature*. Durham: Duke University Press, 1993.