

A quem pertence uma imagem? De Manuel Gusmão a Akira Kurosawa

Pedro Eiras*

Universidade do Porto – ILCML

1. A lei do labirinto

...leio, mais uma vez, Manuel Gusmão, volto a abrir *Migrações do Fogo* (2005), volto a perder-me nestes poemas, nestas imagens, memórias de filmes, citações, glosas e ecos que reinventam aquilo mesmo que recordam. Leio e perco-me, tal como neste livro tantos corpos se perdem, e não apenas os dos migrantes, mas também o corpo de quem lê um livro ou assiste a um filme. E vou compreendendo que estar perdido não é um acidente, a corrigir; vou compreendendo que a leitura deste livro exige andar perdido entre imagens, que nenhum leitor pode atravessar o livro sem se perder no que lhe é estranho, exterior, que *eu é um outro*, e também que há no centro desse labirinto o apelo à mais intensa alegria.

Abro o livro, o primeiro poema, ou canto, perco-me entre alguns versos:

este homem estancado reconheceu o seu nome

[...]

Recomeçou: retrocedendo, internou-se outra vez

no poema [...]

[...] confiava-se

aos passos de quem por ali seguira, os seus ou os de outrem –
não sabia; mas alguém passara já por ali, sempre à beira de cair.

[...] *Tudo se passa no filme que alguém está a inventar
na tua cabeça que as labaredas alucinam* [...]

[...] Já aqui estive
soprou o homem exausto

(Gusmão 2005: 11-12)

Eis então um homem, anónimo, por enquanto na terceira pessoa do singular; mas em breve haverá outros pronomes, e decerto uma extraordinária pluralidade de migrantes. Além disso, estamos nas primeiras páginas do livro, mas dir-se-ia que este homem já se encontra *in medias res*, no meio de nomes que reconhece, ou de imagens que estranha. Por outras palavras: não há qualquer solidão neste homem aparentemente isolado; tudo nele começa antes dele próprio: o nome, o caminho, as imagens. “Nenhum homem é uma ilha”, escreve John Donne (1959: 108). E Pascal Quignard acrescenta, numa leitura de Tomás de Aquino:

São Tomás usou a palavra *ab alietas*. Quis indicar assim que qualquer criatura humana, nascida do outro, fundada sobre o outro, instruída pelo outro, apenas funcionava *ab alio*, submetida às vontades e caprichos de uma alteridade irreduzível. Não passamos de produtos derivados; língua, identidade, corpo, memória, tudo em nós é derivado. A fundação do *ego* em nós apresenta muito mais fragilidade e muito menos volume do que a origem pelo outro, *ab alio*, a transmissão familiar, a instrução social, a tradição dos costumes, a religião moral, a obediência linguística. O fascínio antecede a identidade. (2004: 132)

Eis então uma primeira lei deste labirinto: sob a aparência do singular há sempre uma pluralidade de experiências; qualquer caminho novo é também um caminho já trilhado por outros passos, um mapa encontrado de outras vidas; atrás do sujeito, há uma comunidade anterior, latente, e por vir.

Tudo é labirinto, e não existe labirinto.

2. Dois ensaios adiados

Interessa-me interrogar este diálogo entre indivíduo e colectividade, vivência única e experiência partilhada, o sujeito e o seu outro. Considero que é um diálogo fundador e onnipresente em *Migrações do Fogo*. No poema “Imagens congeladas”, por exemplo, lê-se: “Esse homem que se perdera ergue-se mais uma vez / e mais uma vez inventa o seu caminho na invenção de um outro” (Gusmão 2005: 17). E em “O piano das águas”: “Outra migração: uma imagem escreve no deserto / na noite desertada da tua cabeça, um outro filme” (*idem*: 20). Interessa-me compreender como estes poemas se organizam entre o território do eu e do outro, daquilo que se torna próprio, ou que permanece distante; entre a identidade de um sujeito (o homem anónimo mas designado na sua singularidade, no “seu” caminho), aquilo que lhe é exterior (a “invenção de um outro”) e aquilo que acaba por tornar-se substância do próprio indivíduo (“na noite desertada da tua cabeça, um outro filme”). Nas palavras de Pascal Quignard: o fascínio e a identidade. O eu, o outro, mas também o eu constituído pelo outro.

Seria tentador, num ensaio mais extenso, noutra ocasião, enfrentar esse desafio em duas frentes, lendo Manuel Gusmão a partir de Jean-Arthur Rimbaud e a partir de Walter Benjamin.

Adio, portanto, um ensaio que conjugasse *Migrações do Fogo* e as cartas de Rimbaud ao seu professor Georges Izambard e ao escritor Paul Demeny, em Maio de 1871, com a célebre proclamação – ou arte poética – “Je est un autre”. Ora, Manuel Gusmão parte precisamente desta frase no ensaio “Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica”, publicado em *Tatuagem & Palimpsesto*, para pensar “a figuração de um processo de alterização ou de um múltiplo *devir* outro do autor”, “uma teatralização da escrita”, “uma crise do *cogito* cartesiano” ou “uma abertura ou suscitação do *desconhecido*” (Gusmão 2010: 156). Todos estes efeitos, críticos e potencializadores, são desencadeados pela irrupção do outro onde se esperava apenas a identidade do sujeito. O ensaísta conclui:

O que proponho é que “uma utopia da linguagem” tende a visar algo que é um outro da linguagem. Há várias versões desse outro: o mundo, o pensamento, a comunidade, o corpo, o sujeito. Ser um outro da linguagem quer aqui dizer que esse algo não é ainda, nem é já, ou não é já só linguagem e entretanto não se pode articular sem linguagem. (*idem*: 182)

Um segundo estudo extenso, que aqui apenas posso adiar, conjugaria *Migrações do Fogo* e o ensaio de Walter Benjamin “Sobre o conceito da História”, também frequentemente revisitado tanto na poesia como nos ensaios de Manuel Gusmão. Desse texto, lembrarei apenas estas frases muito célebres da segunda tese: “O passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (Benjamin 2010: 9-10). Não poderei dar aqui toda a atenção à extraordinária consonância entre esta pergunta de Benjamin e os versos de Manuel Gusmão que já citei: “confiava-se / aos passos de quem por ali seguira”, “alguém passara já por ali, sempre à beira de cair”. Mas sublinharei a importância do passado como um outro que não pára de regressar junto do eu, e do sujeito como aquele que não pára de receber a injunção do passado; se nos foi dada “uma ténue força messiânica a que o passado tem direito”, conforme diz Benjamin (*idem*: 10), então a força do sujeito é uma dádiva do outro.

Essas duas leituras, que não posso realizar aqui, precisariam de lembrar que o *autre* de Rimbaud é singular, interior ao próprio sujeito, enquanto o passado histórico segundo Benjamin é colectivo, e exterior; seria necessário confrontar, então, uma alteridade íntima, poética, e outra social, política. Porém – e se for possível pensar essas duas formas de alteridade como complementares? Se aquilo que cinde o sujeito for já uma força política, e aquilo que espera o cumprimento da História exigir uma reinvenção poética da fala? Quando Manuel Gusmão convoca “um outro da linguagem”, não estará a conjugar Rimbaud e Benjamin? Ou seja, uma linguagem outra para uma outra História, uma nova História para uma nova linguagem?

3. O terceiro ensaio

Não pretendo responder a essas questões, não neste texto – que tem outro objectivo. Regresso a *Migrações do Fogo*, observo outra experiência de alteridade; leio um excerto do poema “Triplo sacrilégio”:

*regressa o esplendor monstruoso da noite assassinada
e oriental. E é nos olhos opacos da mulher que sobreviveu
que ele, o herdeiro da vitória insuportável, vê a imagem
dessa imagem que queima a memória a fala o gesto: aquela*

*que evaporou toda a água dos seus olhos muito velhos
até que eles são agora apenas um espelho cego
onde a imagem decai poente, regressa e desce e se repete fixa.
É um olho selvagem, o selo de um sol alucinado, uma árvore
radioactiva, a estrela de urânio e pânico
descendo entre as colinas onde toda a beleza do mundo*

congelou.

(Gusmão 2005: 62)

Não é a primeira vez que Manuel Gusmão trabalha ecfrasticamente um filme de Akira Kurosawa. Em *Migrações do Fogo*, os versos “a boca de um túnel / de onde vem saindo o cortejo dos soldados mortos” (2005: 25–26) já descreviam uma impressionante sequência de *Sonhos* (Kurosawa 1990). Mas agora “o esplendor monstruoso da noite assassinada / e oriental” aponta para um episódio de *Rapsódia em Agosto*, o penúltimo filme do realizador japonês, estreado em 1991. Assim, os “olhos opacos da mulher que sobreviveu” referem a idosa Kane (Sachiko Murase), sobrevivente à II Guerra Mundial. Já “o herdeiro da vitória insuportável” é Clark (Richard Gere), o sobrinho americano de raízes nipónicas, que vem visitar Kane num gesto de reparação simbólica, de expiação pelo aniquilamento de Nagasaki. Quanto à “imagem dessa imagem que queima a memória a fala o gesto: aquela / que evaporou toda a água dos seus olhos muito velhos”, “um olho selvagem, o selo de um sol alucinado, uma árvore / radioactiva, a estrela de urânio e pânico”, descreve evidentemente a explosão da bomba nuclear.

Mas talvez possa sistematizar melhor o jogo de traumas e imaginários, testemunhos e assombrações que esta sequência apresenta. Sensivelmente a meio do filme, Kane conversa com os seus quatro netos; de frente para o céu e as montanhas, descreve o dia em que ela própria e o marido viram abrir-se um enorme olho no céu. Desde esse dia, explica, o marido viveu assombrado por aquele olho, que nunca mais parou de desenhar; a própria Kane continua a sentir-se apavorada por aquela imagem. Neste instante, vemos o contracampo: um pano de céu alaranjado, entre as montanhas, a explosão da nuvem radioactiva, transformando-se num gigantesco olho a abrir-se.



Em *O Cinema da Poesia*, Rosa Maria Martelo já analisou esta sequência: “Trata-se de imagens [...] apresentadas como concreção de imagens virtuais ou mentais, aquelas que [Kane] não poderia esquecer, ou, nos termos de Deleuze, como imagens desligadas do quadro sequencial que definiria a acção, isto é, ‘imagens-tempo directas’” (2016: 237). *Mutatis mutandis*, o mesmo poderia ser dito do poema de Manuel Gusmão, dicção de um tempo suspenso fora do tempo cronológico, de olhos “*onde a imagem decai poente, regressa e desce e se repete fixa*”, onde se repete para lá do devir sequencial, num tempo de fantasmas. Haveria assim, na poesia de Manuel Gusmão, tal como lida por Rosa Maria Martelo, uma atenção particular ao “regime cristalino das imagens”, nas palavras de Gilles Deleuze: imagens que desligam o tempo da simples cronologia da acção, que apresentam o tempo em si próprio.

Mas procuro observar a sequência de *Rapsódia em Agosto* por outro prisma – o dos observadores. Agora interessa-me pensar que há na idosa Kane um olhar duplo: ela vê as colinas do presente, mas também vê – ou melhor: alucina – a bomba do passado, num passado que nunca pára de regressar ao presente, num tempo fora do tempo; e decerto é difícil dizer qual das duas imagens que vê é mais real. Ora, junto de Kane, os quatro netos recebem a narrativa da destruição, e são convidados a alucinar a mesma imagem traumática: os quatro procuram no céu a pós-memória do fim do mundo. Mas não chega; além de Kane, além dos quatro netos, nós próprios, espectadores de *Rapsódia em Agosto*, na sala de cinema, interrogamos o céu do Japão, enquadrado pelas colinas. Se ainda há pouco víamos o campo das personagens, agora vemos o respectivo contracampo: o ponto de vista de Kane e dos netos. E o céu azul entre as colinas não será misteriosamente semelhante a uma tela de cinema?

Este jogo de visões, cegueiras e alucinações diz que também nos cabe ver o horror – tanto mais que o horror nos olha de volta, “olho selvagem” e aberto, “*selo de um sol alucinado*” por nós, naquele instante em que aceitarmos ver através dos “*olhos opacos da mulher que sobreviveu*”. Ora, esta aceitação, a que Kurosawa nos convida, decide por inteiro o sentido da imagem: um céu azul – ou um olho de pesadelo – ou uma tela de cinema – ou o fim do mundo. Mas aqui está a condição essencial: o ponto de partida para ver é os olhos de Kane, a mulher sobrevivente, a avó narradora, o ser humano irrepetível. E o filme inteiro não é senão a extraordinária aprendizagem desse legado: saber ver através dos olhos do outro.

4. Ver através dos olhos do outro

Cito agora outro excerto de *Migrações do Fogo*, estes versos do poema (ou canto) VIII, intitulado “Tudo parece ter outra vez começado”:

Não conheces o migrante, apenas julgas conhecê-lo.
Mas dele depende a resposta que te responde. Por momentos
é este ardente jovem ilegal, como nunca foste, nem sabes.
[...]
Ou então é um poeta que regressa velho e cego do exílio;
já não reconhece as vozes; habita o desequilíbrio. [...]
[...]

Tu vês: o migrante beija a morte na boca. E é ele
quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela
um poema que seja teu.
(Gusmão 2005: 35)

Eis o migrante, e ele é vários, e todos vão morrer. Este *eu*, anónimo, diz a um tu, também anónimo, que *eles*, anónimos todos, são outros, distantes e decerto desconhecidos, talvez incognoscíveis. Porém, do outro, à distância, “depende a resposta que te responde”, e nesse sentido o tu apenas é completo se receber esse outro, prometido à morte. Por outras palavras: de cada vez que os pronomes instalam uma distância, o poema responde lembrando uma ligação indissolúvel, a partilha de um destino.

Depois, a estrofe termina com estes versos: “o migrante beija a morte na boca. E é ele / quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela / um poema que seja teu”. De novo, relembro *Rapsódia em Agosto*: também Kane quase morreu, há décadas, nas imediações de Nagasaki, e morrerá agora, na extraordinária alegoria com que o filme termina; também Kane diz aos seus netos, implicitamente: *cortem os meus olhos e vejam com eles uma imagem que seja vossa*; o próprio Kurosawa diz aos espectadores, perante um céu azul, pacífico, assombrado: *alucinem um olho terrível, abrindo-se*; e Manuel Gusmão, ao leitor: “Vai e vê” (2005: 14).

São, portanto, muitas vozes, muitas palavras e imagens, e ecos de um mesmo gesto, este: herdar uma mão, ou os olhos, ou a “ténue força messiânica”. E também: receber uma “utopia da linguagem”, “um outro da linguagem”, as palavras que vêm de uma boca exterior, ou uma voz interior irreconhecível. Em suma: ouvir o outro, dizer em nome do outro, devir o outro dentro de si próprio, até porque si *próprio* já é um outro, já é uma distância, uma chegada:

Tudo recomeça: ele passa outra vez pelo lugar da
origem. No princípio era a dança, a música dos corpos. Havia
um nome desmemoriado e repetido pela folhagem. Ele está a ouvir –
te: escuta de novo tu a chegares. Ou o nascimento da linguagem.
(Gusmão 2005: 13)

Com estes versos termino de ler, ou melhor, interrompo a leitura – no instante em que uma chegada é anunciada e prometida. É uma chegada imponderável, ao mesmo tempo por dentro e por fora, a chegada do outro ao *si mesmo*, mas também a chegada do migrante por cuja mão escrevemos, a chegada da visão assombrada de uma sobrevivente aos seus netos. É a mesma chegada, dentro e fora, de uma mesma língua, “*língua viva ainda por haver, ainda sempre / por haver e contudo vindo, chegando*” (Gusmão 2005: 26). É uma chegada inconvocável, mas que não pára de acontecer, de cindir o conhecido pela surpresa imprevisível do outro. É a chegada de uma língua que já está viva, e ainda está por haver, nem inteiramente presente nem inteiramente ausente, nem completamente indizível nem nunca completamente dita, uma língua que se diz pela boca do outro, uma imagem que se vê pelos olhos do outro, uma imagem que não nos pertence mas que nós herdamos, e que nos convoca, e nunca mais deixa de nos convocar.

NOTA

* Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde coordena a linha de pesquisa Intermedialidades. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre outros: *A Linguagem dos Artesãos* (2022), *Constelações 3* (2021), *Língua Bífida* (2021), *O Riso de Momo* (2018) e [...] – *Ensaio sobre os Mestres* (2017). *Com Esquecer Fausto* (2005) ganhou o Prémio Pen Clube Português de Ensaio. Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

Bibliografia

- Benjamin, Walter (2010), “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20 [1940].
- Donne, John (1959), *Devotions upon Emergent Occasions. Death’s Duel*, The University of Michigan Press [1624].
- Gusmão, Manuel (2005), *Migrações do Fogo*, 2ª ed., Lisboa, Caminho [2004].
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Kurosawa, Akira (1990), *Yume (Sonhos)*, argumento de Akira Kurosawa, EUA / Japão.
- (1991), *Hachigatsu no Rapusodi (Rapsódia em Agosto)*, argumento de Akira Kurosawa et alii, Japão, 98 minutos.
- Martelo, Rosa Maria (2016), *O Cinema da Poesia*, 2ª ed., Lisboa, Documenta [2012].
- Quignard, Pascal (2004), *Les Ombres Errantes. Dernier Royaume*, I, Paris, Gallimard [2002].
- Rimbaud, Jean-Arthur (1972), *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard.