

*Contra todas as
Evidências.
Ensaios dedicados
a Manuel Gusmão*

Org.: Inês Seabra Carvalho, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo

CASSIOPEIA

Título

Contra todas as Evidências. Ensaios dedicados a Manuel Gusmão

Novembro de 2023

Cassiopeia #11

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

ilc@letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Carvalho Freitas, Pedro Eiras

Organizadores

Inês Seabra Carvalho, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo

Autores

António Guerreiro, Burghard Baltrusch, Fernando Guerreiro, Helena Carvalhão Buescu, Ida Alves, Inês Seabra Carvalho, Joana Matos Frias, Patrícia Soares Martins, Paula Morão, Paulo de Medeiros, Pedro Eiras, Rosa Maria Martelo, Vítor Ferreira

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

Jorge Vieira, s/ título (pormenor)

ISBN 978-989-53476-8-1 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-8-1/cass11>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.
O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2023

Esta publicação foi desenvolvida 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 a Tecnologia (UIDP/00500/2020).



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UP PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

*Contra todas as
Evidências.*
Ensaaios dedicados
a Manuel Gusmão

Org.: Inês Seabra Carvalho, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo

Índice

9 >> Apresentação

I - Ninguém fala separadamente

13 >> “A terceira coisa”, o incriado, o delta. Poesia e poética de Manuel Gusmão
Helena Carvalhão Buescu

21 >> Um leitor criador de constelações
Ida Alves

41 >> Uma “conversa entre humanos” – revisitando Manuel Gusmão sobre poesia e filosofia
Burghard Baltrusch

II - No labirinto das imagens

57 >> *Os Dias Levantados* – um libreto dialógico e transmedial
Fernando Guerreiro

73 >> *Uma antiquíssima arte do diálogo*: das fotografias de Hans Silvester aos poemas de Manuel Gusmão
Vitor Ferreira

83 >> A quem pertence uma imagem? De Manuel Gusmão a Akira Kurosawa
Pedro Eirás

Entre as artes

95 >> *A mesa do mar*
Teresa Dias Coelho

105 >> *A árvore das quintas*
Manuel San-Payo

111 >> “*Todas as tensões da vida transformadas em esplendor de teatro*”
Luís Miguel Cintra

III - Entre a chama e o cristal

115 >> Manuel Gusmão, leitor providencial de Carlos de Oliveira (a propósito de poesia e da noção de mimese generalizada)
Rosa Maria Martelo

129 >> Manuel Gusmão e Arthur Rimbaud: um exercício de leitura sobre o abismo do tempo
Patrícia Soares Martins

141 >> O nascimento da arte segundo Manuel Gusmão
Joana Matos Frias

IV - O chão da história move-se

153 >> Da terceira coisa: notas dialéticas nas margens de *A Foz em Delta*
Paulo de Medeiros

171 >> Manuel Gusmão e a busca de uma coralidade para a poesia
Inês Seabra Carvalho

187 >> A memória a quem a trabalha. Estética e política em *Os Dias Levantados*
Oswaldo Manuel Silvestre

201 >> O elogio da terceira coisa
António Guerreiro

207 >> Manuel Gusmão, meu professor (anos 70)
Paula Morão

Apresentação

Sim, para duplicar a música
sem ser o seu eco

Manuel Gusmão

Explorando géneros, formas e linguagens – a poesia, o ensaio, o libreto de ópera, o argumento de cinema –; colocando em diálogo a escrita literária com outras artes – da música à pintura, do cinema à fotografia... –; e sempre sob o imperativo de procurar um mundo mais justo, conjugando a palavra e a luta política, a obra de Manuel Gusmão quer-se, como diz um verso do próprio poeta, contra todas as evidências. Escrever, ler, escrever a partir daquilo que se leu, deixando que na voz própria (re)vivam as vozes dos outros, e acolhendo aquela “frágil força messiânica” (Benjamin) que o passado não deixa de semear no presente – eis um gesto plural: nada menos do que a interrogação das certezas dadas, que é também uma corajosa reinvenção do pensamento e da comunidade.

O presente livro revisita a obra de Manuel Gusmão a partir de catorze ensaios – de António Guerreiro, Burghard Baltrusch, Fernando Guerreiro, Helena Carvalhão Buescu, Ida Alves, Inês Seabra Carvalho, Joana Matos Frias, Osvaldo Manuel Silvestre, Patrícia Soares Martins, Paula Morão, Paulo de Medeiros, Pedro Eiras, Rosa Maria Martelo e Vítor Ferreira. Estas leituras reúnem-se em quatro secções – “Ninguém fala separadamente”, “No labirinto das imagens”, “Entre a chama e o cristal”, “O chão da história move-se” –, eixos que articulam as dimensões do poético, do ético e do político, convocando noções como as de escuta, do diálogo e do dialogismo, da intertextualidade e da intermedialidade, da História e da resistência. O livro conta ainda com a participação dos artistas plásticos Manuel San-Payo e Teresa Dias Coelho, cujos trabalhos gráficos aqui apresentados testemunham momentos de diálogo interartístico na, e com a, obra do poeta.

Apresentação

Aquilo que aqui se propõe são diversas abordagens de uma obra essencialmente plural: procurando sempre o terceiro excluído, as vozes esquecidas da História, o salto improvável do pensamento, Manuel Gusmão é um autor incontornável e um mestre na arte do diálogo – entre palavras, narrativas, ideias, cosmovisões.

*

Este volume encontrava-se praticamente pronto, em fase de revisão, quando recebemos a notícia triste do falecimento de Manuel Gusmão.

Recordamos o privilégio de ter contado com a sua presença quando, em Abril de 2022, por iniciativa do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, se realizou, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Colóquio Internacional “Contra Todas as Evidências”, cuja reflexão este livro em parte revisita e desenvolve.

Que estas catorze vozes repitam o gesto dialógico de Manuel Gusmão, cruzando linguagens e experiências, analisando as relações entre a escrita e o tempo, interrogando a arte, a resistência e a justiça. E que com elas possamos contribuir para multiplicar os sentidos desta homenagem.

Inês Seabra Carvalho
Pedro Eiras
Rosa Maria Martelo

I – Ninguém fala separadamente

“A terceira coisa”, o incriado, o delta. Poesia e poética de Manuel Gusmão

Helena Carvalhão Buescu*

Universidade de Lisboa – CECComp

Ao Manuel, *et pour cause*

Posso dizer que assisti ao eclodir do “terceiro incluído”, um movimento conceptual decisivo na obra poético-ensaística de Manuel Gusmão. Ele tomou forma em conversas várias que, a propósito da “terceira mão” em Carlos de Oliveira, e do análogo *tertium comparationis*, o Manuel Gusmão e eu fomos tendo em Macau, aonde nos deslocámos em determinado momento para arguir duas teses. O Manuel foi sempre assim: um colega e amigo com quem pensar em conjunto é um prazer e uma alegria intelectual ímpar. O *tertium comparationis*, que é a consciência do “terceiro incluído”, é decisivo para o processo hermenêutico que subjaz ao comparatismo, e o Manuel Gusmão tomou-o como o movimento conceptual (mais do que apenas o conceito) que informa toda a sua obra. Quer poética, quer ensaística. Aliás, no caso dele, a proximidade entre poesia e ensaio é tal que me leva, justamente, a falar de obra poético-ensaística – e a olhar para estas duas vertentes como as duas faces da mesma folha.

Mas, desta pequena história pode também dizer-se o que o próprio Manuel Gusmão, em *A Foz em Delta*, diz do pintor que desenha “A árvore das quintas”: “3. Pelas datas pode saber quando começou a pintar (ou desenhar?) essa árvore. Mas será essa a data em que verdadeiramente começou isto?” (Gusmão 2018: 37).

“Isto”, na verdade, não se sabe nunca quando começou. eclodiu com Carlos de Oliveira, sim. Mas antes existia? Pode ser que sim. E é precisamente por estas mesmas razões que um lugar possível para eu aqui começar poderá ser esta mesma obra, *A Foz em Delta*, simultaneamente poética e ensaística (de outra forma poética, pois). A poesia de “Um rio de proposições. Provérbios” integra o pensamento de “(Poesia e Resistência)”. Numa parte se diz: “X. O mundo supõe a poesia para se poder dizer” (*idem*: 44). Na outra se acrescenta:

§1. A poesia pode ser uma forma de resistência

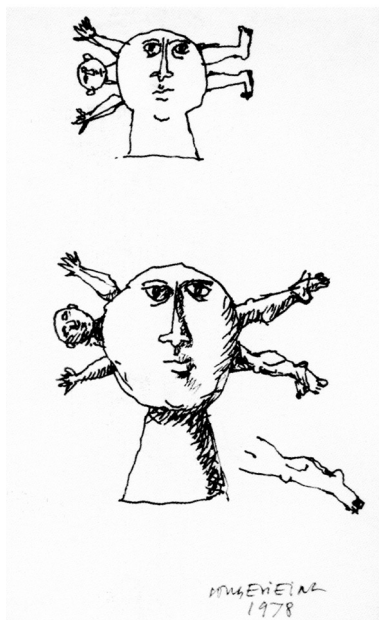
Pode sê-lo. Sempre, *por definição, ou seja*, em *determinados contextos*, sociais, políticos, culturais. Hoje, em algum dos lugares em que a história da modernidade de longa duração continua a vir e a inscrever-se nos tempos, alguma poesia continua a resistir. Ela resiste à quantidade de barbárie que em cada tempo insiste. Ela lê em cada tempo quais as ameaças e, consoante o seu teor, o seu perigo, *por um lado e, por outro lado*, o seu modo de oposição e o desejo que trabalha a sua poética, ela responderá. Ela preserva, assim, aberto ao humano, o reino da possibilidade e das transformações. (*idem*: 45)

E, na página seguinte, cita-se Hölderlin: “Muito tem aprendido o homem / Desde o romper do dia, desde que somos um diálogo / E sabemos uns dos outros; mas em breve seremos um cântico.” (*idem*: 46). Assim, a poesia preserva a liberdade do possível, dos possíveis, e das suas transformações – e é isto que funda o diálogo e, “em breve”, um “cântico”. Onde começa e onde acaba o pensamento poético? Não há fronteiras. Poesia e pensamento constituem a “exceção da literatura” (*idem*: 47), que resiste àquilo que é designado, na esteira de Mallarmé, como “a reportagem universal”, o “pensamento único”.

Também por isso, o título da obra *A Foz em Delta* pode ser lido como a fundadora metáfora (talvez melhor *alegoria*) do trabalho poético de Manuel Gusmão: um delta, dividindo-se e desdobrando-se por múltiplos veios que se estendem, e que é simultaneamente o mesmo rio para ser todas as diferenças: há ainda uma outra imagem, de novo do próprio Manuel Gusmão, que responde a esta – a da poesia como “praça maior” da linguagem, aquela praça de onde todas as ruas partem e a que todas vêm. A praça é um delta, o delta uma praça. Esta imagem, que julgo Manuel Gusmão não ter explicitado por escrito em lado nenhum, partilhou-a ele comigo também de modo tão convicto que eu a transformei, por sua inspiração, num programa autónomo a que

dei voz por e com ele: uma forma de resistir à ideia de que a literatura é um uso lateral, autônomo e específico da língua, que não só se esgotaria em tal uso mas, e pela mesma razão, se afastaria de todos os outros usos da humana linguagem. Pelo contrário, a literatura passa a poder ser vista, em delta, como a língua em todas as suas formas de devir: uma forma de resistência e inclusão que é preciso continuar a praticar e a reconhecer, de forma a que a “foz em delta” seja entendida como os vasos comunicantes que, todos, confluem para a linguagem poética, a língua da tribo mallarméana.

O “terceiro incluído” é ainda a “terceira mão” descrita em *A Foz em Delta* (um homem-avião atravessa a cabeça do poeta), regressando, em imagem de Jorge Vieira, na obra do mesmo título de 2008, depois republicada, em 2013, no vol. 3 de *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos III*:



Jorge Vieira, *Sem título*, tinta s/ papel, 10,5x14,9

(Gusmão 2013b: 11)

O homem, voador avião, alojou-se na cabeça hospedeira
OU aterrou simplesmente e partirá mais tarde?

– Não se sabe.

O que tudo parece indicar é que
se trata de um auto-retrato do artista Ou
de retrato de um visitante.

(Gusmão 2013a: 44-45)

Atenção aqui também ao título da secção que inclui este poema, de *Pequeno Tratado das Figuras*: “Os desenhos do escultor ou notas sobre o trabalho da inspiração. Um poema em memória do Jorge Vieira”. Porquê essa atenção? Porque percebemos que se trata de pensar sobre o trabalho poético, o “trabalho da inspiração” e, portanto, sobre o “auto-retrato do artista” que é, também, o “de um visitante”: o artista, pela inspiração, é visitado por outros, pela “terceira mão”, e a sua cabeça é atravessada, na perpendicular, por alguém que, vindo de fora, lhe fica também dentro. Assim, o diálogo começa quando se passa do n.º 2 ao n.º 3, o triângulo esquinado que impede o movimento linear de um para o outro. De onde também a presença obsidiante das três irmãs, de Tchekóv, que o Manuel Gusmão ritmadamente lembrava, e que retomou em trio feminino que foi escandindo as suas reflexões críticas: Luiza Neto Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol. Um dia, falava ele mesmo da forma como existia, no n.º 3, a promessa do diálogo que, justamente, se eximia ao movimento usual mas restrito do picado/contrapicado que encontramos com frequência no cinema: seria então apenas pela introdução do esquinado n.º 3 que o diálogo se instituiria, ao levar a linguagem a viajar e a, de alguma forma, essencialmente estranhar-se.

Assim descreve Manuel Gusmão este diálogo, também com as palavras dos outros, no conjunto “A República”, na peça de teatro que com Jorge Silva Melo escreveu, a quatro mãos, intitulada *Da República e das Gentes*:

Um texto, tendo como ponto de partida *O Silêncio e o Lume* (1924) de Raul Brandão, que receberá alguns ecos de um outro do mesmo autor, *O Pobre de Pedir*, e é trabalhado com palavras, expressões e imagens de Carlos de Oliveira. O monólogo torna-se diálogo. (Gusmão/Melo 2011: 55)

A “terceira mão”, que aqui vemos em acto, e que dá título também ao volume de 2008 *A Terceira Mão*, declina-se em consequência através de várias imagens: um poema intitulado “A terceira manhã”; aquele que vimos já ser o “terceiro incluído”; as três irmãs; a “terceira coisa” – trata-se de uma poética da citação como inspiração (ou da inspiração como citação), que explicitamente re-usa, de-forma, e cria de novo. Ou seja, é do informe do mundo e da linguagem que se arranca a criação, fruto daquilo a que Gusmão chama também “o incriado”. É deste “incriado” que, pela inspiração, como vimos reconhecida (e homenageada) por Manuel Gusmão, nasce a alegria de ser-com-outros, de escrever-com-outros, como lembrou várias vezes por exemplo a propósito de Cesário Verde, e como descreveu no (quase) soneto *caudatto* intitulado “O mundo quando não estamos a olhar”:

A mão do poema folheia a minha vida procurando
o sítio onde algo se passou, o sobressalto que ainda
hoje te mantém suspenso, indeciso sobre quem vive

na tua vida? Não eu esta mão guio; quem a guia então,
se é ela quem me guia? Que podem os versos saber
desse sítio que o papel não chega para estancar.

O sítio retrai-se quando a mão se aproxima e contudo
é uma figura do medo que nele pulsa e se projecta
por cada vinco e dobra do teu corpo desconhecido.

O poema troca de mão e insiste que o que procura
é o sítio onde por duas vezes olhaste a tua morte

e não era a mesma
(Gusmão 2013b: 31)

“O poema troca de mão”, como diz o poeta, de cada vez que é lido, naquelas “posições do leitor” que Manuel Gusmão reconhece também nas palavras introdutórias: “o leitor interfere, produzindo um manifesto misturar de estilos”. A sua poesia e a sua poética, que já vimos serem citacionais na forma mesma como concebem a inspiração,

tornam-se também o que acontece fruto de um movimento dinâmico de interferências várias, na produção *de uma voz de sujeitos múltiplos, que possa responder à voz sem sujeito* do pensamento e do discurso únicos da cultura mediática de massas, recordada a propósito da denúncia de Mallarmé referida em *A Foz em Delta*. “Trocar de mão” é, assim, fazer o que a poesia faz: inventar, interferindo. Interferir, inventando.

E o informe, que é o lugar de onde emerge a criação, dá origem à extraordinária série “As estrofes do mar oceano”. Nela, e ao lado da metáfora do informe, que é o próprio mar oceano, os sete poemas que a constituem (a que se acrescenta o oitavo poema de “A morte em directo (*do outro lado da página*)”) declinam as magmáticas combinações com que o “velho oceano” é saudado e invocado:

1.^a Eu te saúdo, velho oceano: vagas de luz no cristal de rocha (2013b: 102)

2.^a Velho oceano, eu saúdo a tua perfeita forma esférica (103)

3.^a Velho oceano, eu saúdo-te a ti, coisa incriada (104)

4.^a Velho oceano, em ti, eu saúdo a festa dos espelhos (105)

5.^a Eu te saúdo, velho oceano, coisa muito antiga; (106)

6.^a Eu te saúdo, matéria do sonho e da vida, velho oceano! (107)

7.^a Eu saúdo-te ainda, velho oceano, ó Grande Celibatário. (108)

A poética do incriado, que é a própria poética da criação, conhece assim várias formas, todas elas afins e todas elas diferentes. Ela exige ainda o reconhecimento da decisiva importância do testemunho, também ele ligado ao “terceiro incluído”, e que faz de todo o poema, de toda a poesia, um poema e uma poesia *políticos*. De novo, *A Foz em Delta* identifica-o explicitamente, ao conceber “Ao encontro do encontro” como um “Elogio da terceira coisa”: “a promessa sem garantias / a invenção do incomum que partilha o comum” (2018: 33).

Concorrem para esta obra de Manuel Gusmão, a que dei uma atenção mais concorrida, *A Foz em Delta*, os veios que já atravessavam toda a sua poesia anterior, expressos agora talvez com maior urgência: um delta que, desaguando no “velho oceano”, para ele faz convergir as inúmeras vozes do diferentemente humano; um testemunho de que toda a poesia se constrói como lugar de atravessamento de um poeta por muitos, de uma voz por muitas; a voz do anjo que, recordando Mallarmé em “Le tombeau d’Edgar Poe”, “deu um sentido mais puro às palavras da tribo” (Mallarmé 1951: 70). Com elas podíamos dizer, afinal, que a pureza da voz do poeta provém de todas as “impurezas”

que para ela convergem, sendo este o reconhecimento do diálogo fundador das palavras da tribo. Não um monólogo originário, acrescentado para perfazer o diálogo. Mas, pelo contrário, um diálogo esquinado que só por distração abstracta em algum momento imaginou a possibilidade, afinal impossível, do monólogo. É a isto que Manuel Gusmão chamou, com precisão, “o reino da possibilidade e das transformações” (Gusmão 2018: 45).

NOTA

* Helena Carvalhão Buescu é Professora Catedrática Emérita de Literatura Comparada e Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaborou com, ensinou e foi convidada por algumas das mais prestigiadas Universidades internacionais, nos EUA, na Europa, no Brasil e em Macau, sendo membro da Academia das Ciências de Lisboa, da Academia Europaea, e de St. Johns College (Univ. Cambridge). Dirige o projecto Literatura-Mundo Comparada em Português, 6 volumes publicados pela editora Tinta-da-China. É também poeta, com dois títulos publicados até à data, e vários livros de ensaios, em Portugal e no estrangeiro. Recebeu vários prémios pela sua obra ensaística, os mais recentes dos quais o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho 2020 e o Prémio Vergílio Ferreira 2022. Encontra-se actualmente a trabalhar num livro sobre o elogio.

Bibliografia

- Gusmão, Manuel (2013a), *Pequeno Tratado das Figuras*. Lisboa, Assírio e Alvim.
-- (2013b), *Contra todas as Evidências. Poemas reunidos III*. Lisboa, Editorial “Avante!”.
-- (2018), *A Foz em Delta*. Lisboa, Editorial “Avante!”.
Gusmão, Manuel / Jorge Silva Melo (2011), *Da República e das Gentes*. Lisboa, Bicho do Mato.

Um leitor criador de constelações

Ida Alves*

Universidade Federal Fluminense – CNPq

Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência. Para além do democratismo da palavra expressa, existem a ferocidade e voracidade pessoais. Cada qual faz a antologia do mundo e do espírito onde cabe.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (1995: 63)

Tenho imensa satisfação pessoal em poder participar deste coral de vozes em homenagem ao poeta, professor, ensaísta e tradutor Manuel Gusmão. Por isso, permito-me começar com uma breve memória sobre como passei a ser sua leitora interessada no Brasil. O primeiro contato com seus textos ocorreu nos anos 80 do século passado, inicialmente por causa de Fernando Pessoa e, a seguir, por outro escritor português, Carlos de Oliveira. Não havia ainda computadores em casa, nem redes eletrônicas. O estudo universitário em Letras, para além das aulas, fazia-se pela leitura de livros e revistas da área comprados ou emprestados, pesquisas em bibliotecas e os diálogos internacionais pelo correio comum. Foi nesse contexto que a voz imaginada do professor Manuel Gusmão chegou por meio da palavra escrita quando encontrei no catálogo da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, no centro do Rio de Janeiro, ainda organizado em fichas datilografadas e guardadas em inúmeras gavetas por ordem alfabética, o seu volume *O Poema Impossível: o “Fausto” de Pessoa* (1986). De pronto o título chamou a atenção da então jovem universitária em pós-graduação e a leitura desse estudo causou forte impressão pelo modo como o autor, que veio a saber ser

um professor e crítico português, abordava o dramatismo em Pessoa(s) nessa obra de junção de vozes e incompletude. Mais algum tempo e já estudando a poesia de Carlos de Oliveira, comprei numa livraria especializada em livros portugueses, que então existia também no centro do Rio, o título *A Poesia de Carlos de Oliveira*, editado pela Seara Nova / Comunicação, em 1981, e, com esse pequeno livro de poemas comentados que nos mostrava as imagens fundamentais do poeta neorrealista, confirmei o analista instigante. Desde então, a escrita ensaística de Manuel Gusmão transformou-se para mim em um paradigma de pensamento crítico e analítico, por sua clareza de exposição aliada à alta densidade reflexiva, dando a ver outras perspectivas do literário, especialmente, da poesia. Busquei acompanhar suas publicações em diferentes momentos e com diversos objetivos acadêmicos. Para meu horizonte de trabalho, Manuel Gusmão tornou-se um nome incontornável nos estudos de poesia em paralelo a Eduardo Prado Coelho, outro autor estimulante que muito alimentou a reflexão universitária brasileira, nos cursos de Letras, sobre poetas portugueses do século XX.

Na década de 90, para participar em um congresso universitário, Manuel Gusmão esteve na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde eu fazia o curso de doutorado. Minha proposta de tese era provocar um diálogo inesperado: a poética de Carlos de Oliveira, já falecido em 1981, em contraste com a de um poeta então relativamente recente, Nuno Júdice, que começara a publicar em 1972. O objetivo central era a discussão a respeito de seus processos metapoéticos para formular uma teorização da escrita e da leitura de poesia em português. Durante o referido evento, conheci em pessoa o professor Gusmão e pude encetar com ele breve conversa sobre meu interesse no estudo da obra de Oliveira. Em 1999, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, fui a Lisboa para o desenvolvimento de minha pesquisa de tese,¹ e pude consultá-lo sobre o poeta de *Micropaisagem* e minhas hipóteses de trabalho. Como foi uma viagem de curta duração, foram poucos os encontros: ouviu-me, respondeu às minhas questões, indicou-me livros a ler, emprestou-me um ou outro para cópia. Disse-me que deveria prestar especial atenção à questão da temporalidade na poética de Oliveira. Eu não tinha noção de que o professor à minha frente, de voz baixa e comedido nas palavras, tinha uma atuação política muito ativa como membro do Partido Comunista Português.² Nem fui atenta ao fato de que era também poeta e que o seu primeiro livro de poesia havia sido publicado em 1990, *Dois Sóis, a Rosa a Arquitectura do Mundo*. Não pude também assistir a aulas suas na Faculdade de Letras de Lisboa, onde era docente de literatura francesa, teoria da literatura e literatura portuguesa.

No entanto, ainda que esse trato pessoal tenha sido muito lacunar, reafirmou-se a vontade de seguir suas publicações, o que só contribuiu para aumentar a admiração por seu ensaísmo inteligente e fortemente comprometido com uma ética da literatura. Mais do que um analista literário, Manuel Gusmão é um pensador da poesia, assumidamente preocupado com o social, ao defender a literatura como espaço e tempo humanos, em processo contínuo de diálogo e consciência histórica. A esse respeito e para demonstrar a fidelidade a determinadas balizas de sua concepção poética, vale transcrever uma resposta de Gusmão em entrevista dada a Maria João Cantinho (2016) a respeito da passagem “da esperança da poesia para uma política”:

Tem a ver com isso mas tem a ver com o facto de cada comunidade, unidade humana ser um diálogo, ser um projecto, como dizia o Hölderlin, e Hölderlin já é um poeta para os tempos de indigência, para quem resolve escutá-lo, e Hölderlin diria que nós somos algo ao nascer do dia, nós somos um diálogo, mas em breve seremos um cântico. Nós nascemos como um diálogo ou seja, a capacidade da linguagem em nós é inata, nós estamos preparados para a linguagem e por isso a linguagem faz-nos e ao fazer-nos nada impede que aquilo que eu faço seja partilhável. E nesse aspecto, se nós existimos nesta dupla condição de esperados sobre esta terra e de preparados para uma linguagem, como diz o Benjamin, está encontrado o quadro para pensar a relação da poesia com o mundo da História.

Cada texto de sua autoria foi, de certa maneira, estabelecendo determinadas marcas de compreensão da poesia, especialmente da portuguesa moderna, do trabalho crítico de leitura e, sobretudo, promoveu a necessidade de movimentar as vozes de poetas para diálogos criativos e novas disposições hermenêuticas. Só anos mais tarde, já responsável por cursos de pós-graduação, passei a ler atentamente a poesia de Manuel Gusmão, e reconheci um poeta com uma palavra imaginante vigorosa, que assume de forma plena no seu trabalho lírico um dialogismo comprometido politicamente, expondo seu modo de ler outros poetas que o afetam e de compreender a arte como produção histórica, porque carregada de tempo em sua condição humana. Penso que Gusmão cumpre, com sua palavra escrita, na poesia e no ensaio, aquela ideia de Ruy Belo sobre a necessidade de uma educação de poesia para todos e a sua contribuição para “fundar uma sociedade mais justa” (Belo 1984: 87-93 e 248). No primeiro livro de poesia de Manuel Gusmão já citado, *Dois Sóis, a Rosa a Arquitectura do Mundo*, a parte B,

intitulada “As posições do leitor (1971)”, com seus textos em prosa, demonstra como o leitor é uma figura de fundamento da criação, o qual dá seus sentidos à materialidade da página, do livro, o que, de imediato, leva ao encontro de *O Aprendiz de Feiticeiro* e à poesia de Carlos de Oliveira, como também a Herberto Helder, nos seus primeiros livros de poesia e a *Photomaton & Vox*. Gusmão, ao longo de seu trabalho, vai ao ponto que até hoje me interessa mais na prática e na recepção da poesia: a constituição do diálogo com a tradição e seu tempo, com a ultrapassagem de distâncias e na errância de leitura por espaços diversos criticamente examinados. O cruzamento entre o escritor e o leitor fica evidenciado nessa série de poemas em prosa incluída no livro publicado em 1990³:

Figura luminosa no meio da noite, o leitor irradia pela sala a aventura do livro. Incandesce. O leitor ama. O seu nome, o seu amor ecoa nas sílabas imóveis da frase que os seus olhos perseguem. As letras da sua história rolam arrastadas pelas frases do livro. Rolam como de um rio águas e populações, chocando-se, depositando-se em movimento lento no leito dessas frases. Conquistam um sentido heróico e falso.

O leitor aprende o que não sabe e sabe essa luz que inicia o seu nascimento desde o fogo antigo até ao negro definitivo destas letras. O olhar ouve o que alguém escreve, silencioso e malevolente, disciplinadamente, edificando essa ciência errática agora sua. O leitor abre e fecha como uma janela, não cessa de se abrir na respiração dessa luz emprestada, cresce como a árvore fronteira ao quarto, no jardim nocturno. (Gusmão 1990: 32)

Como professora universitária, pude trazer para a sala de aula seus estudos e sua poesia, o que provocou o interesse de novos leitores. Para representação desses jovens pesquisadores do Brasil, quero destacar o nome de Marleide Anchieta de Lima, que realizou a primeira tese de doutorado entre nós sobre a poesia de Manuel Gusmão, intitulada *Uma Câmera no Corpo da Linguagem: a poética cinematográfica de Manuel Gusmão* (2015) e o fez de forma excelente, com um estudo de grande rigor teórico e crítico, mas sobretudo de grande sensibilidade crítica ao demonstrar como a sua poesia trabalha com a coralidade, co-movendo a escrita e seu leitor. Entre os objetivos do estudo, a doutoranda discutia como o poeta articulava o poder sensível e cognoscível da poesia, e ressaltava sua “poética de afetos, lugar dialógico de encontros e desencontros, de uma constelação espaciotemporal de vozes a propor uma antropogênese e a reiterar a cinética constante das palavras, das imagens e do mundo” (2015: 9). Essa doutoranda esteve em Portugal em estágio para a redação da tese com supervisão da Professora

Rosa Maria Martelo e pôde conhecer o poeta pessoalmente, conversou várias vezes com ele, fez entrevistas, o que a tornou uma leitora especial da obra e, até hoje, ainda que afastada do espaço acadêmico, uma admiradora do seu trabalho, mas sobretudo da pessoa que ela conheceu de perto.

Mas três anos antes, em 2012, foi possível convidar Manuel Gusmão a vir à Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, para ministrar um curso de curta duração sobre a escrita de Carlos de Oliveira e foram aulas excelentes sobre *Finisterra. Paisagem e povoamento*, com o mote: “Podemos encontrar toda a obra de Carlos de Oliveira em *Finisterra*”. Naquele curso, convivemos com o professor universitário, o ensaísta e o poeta. Clareza na exposição, análise detalhada, argumentação sólida. O destaque de certas imagens e a poeticidade de sua compreensão mostrou aos nossos alunos o valor do trabalho de leitura, ou seja, a entrega à palavra do outro não para aderir de imediato mas para movimentá-la em novas configurações, erguendo realmente uma outra arquitetura do texto examinado. Foi um curso de cinco dias que marcou muito todos que o acompanharam. O conjunto de aulas provou na prática a paixão ao objeto literário que o professor emanava e que o fazia ultrapassar as dificuldades físicas que, naquele momento, já vivenciava. Formou-se naquelas aulas uma comunidade de leitores atenta à sua lição e à provocadora estrutura da última obra publicada por Carlos de Oliveira.

Mais tarde, outra doutoranda da Universidade Federal de Minas Gerais, Patrícia Resende Pereira, leitora da investigação de Marleide Anchieta de Lima, fez sua tese sobre Manuel Gusmão, unindo-o a Carlos de Oliveira: *Cada Poema Já Sonha outra Forma: Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão*, defendida em 2018. Trabalho de inegável qualidade, orientado pela professora Silvana Pessôa, o qual contou também com um estágio de doutorado junto à Professora Rosa Maria Martelo, na Universidade do Porto. Desde então, Patrícia Resende vem publicando estudos sobre os dois poetas, com o desenvolvimento de linhas de trabalho que sua tese explorou.

Dois anos antes de ministrar o curso referido na UFF, Manuel Gusmão havia publicado o livro de ensaios *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas* (2010), reunindo de forma inequívoca suas trilhas de compreensão da poesia e de leitura de poetas portugueses modernos e contemporâneos. O livro abre com um conjunto de textos publicados originalmente na década de 90, “Da poesia como razão apaixonada”, para pensar como e por que falar de poesia, da sua condição paradoxal. Nessa primeira parte, destaca-se um texto que diz muito do pensamento poético e ético

de Manuel Gusmão: “Desde que somos um diálogo”. Na segunda parte, acompanhamos como lê e nos faz ler Rimbaud e Ponge, poetas franceses de sua atenção, assim como os portugueses Cesário Verde, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, Herberto Helder, Cesariny, Ruy Belo, Luíza Neto Jorge, Gastão Cruz e Fernando Assis Pacheco. Termina essa obra, tão marcante do ensaísmo poético português,⁴ com um texto que oferece uma lição incontornável de estudo da poesia ao propor a ideia de uma “constelação precária” no lugar de uma historiografia em linha reta e fragmentária. O título *Tatuagem & Palimpsesto* destaca dois substantivos basilares para compreender os modos como o ensaísta e o poeta trabalham. São ideias de que me aproveito a seguir para pensar a relação entre escrita e leitura / criação e transcrição. Sem dúvida, Manuel Gusmão foi marcado por Ponge, mas também e muito por Carlos de Oliveira. A palavra poética como tatuagem. A poesia como palimpsesto, camadas e camadas de vozes, versos, cenas e matérias, que coexistem e se reconfiguram a cada ato de leitura. A todo momento desses ensaios reunidos, percebemos que o trabalho literário une-se a uma demanda ética, que falar sobre e viver a literatura é estar comprometido com a construção de mundos possíveis, uma espécie de resiliência e de fidelidade ao princípio humano/histórico (testemunhal). São desse modo duas palavras emblemáticas para pensar o professor, o ensaísta e o poeta.

Uma escrita tatuada

Do poeta, podemos dizer que sua poesia exige um leitor que saiba ler devagar, visto que seu lirismo não é daqueles que lançam com certa facilidade uma ponte entre o poema e o mundo circundante, ao tornar muito visível o jogo de referências ou o contexto de produção. Não é possível fazer paráfrases de seus poemas, pois está em cena a língua imaginante em permanente diálogo com textualidades diversas que se apresentam em fragmentos ou lembranças ou em matérias diversas. Assim, o leitor precisa tornar-se um “legente”, como nomeia outra escritora, Maria Gabriela Llansol, ou seja, precisa estar disponível para a experiência de um lirismo bastante reflexivo e errante por diferentes meios estéticos, como filme, música, desenho e fotografia. A criação poética é observada em seus versos de forma obsessiva, com a constante verificação do movimento da linguagem a dizer os muitos mundos que há a partir do modo como vemos o real e somos afetados por ele e o afetamos por meio das palavras. Como dar a ler, como ler o que se escreve continuamente nas muitas vozes que “co-movem” as palavras? Lembremos de novo que seu primeiro livro de poesia, que reunia

poemas escritos desde os anos setenta, recebe o título *Dois Sóis, a Rosa a Arquitectura do Mundo* (1990). Na invocação, a rosa, motivo central e ilustrativo da criação poética ao longo dos séculos, incentiva o poeta ao movimento para fora de si por meio da escrita e da experiência do assombro (“da pétala / que cai no interior / do coração”):

aprende a falar – diz
a rosa: escreve de noite
e que o meu múltiplo sol
te guie inúmeros
os caminhos. Põe-te numa sala
com a luz apagada
onde chegue acesa
a de uma outra, e
frágil,
ao papel que para ela
voltas. Então, falas
das paixões, da pétala
que cai no interior
do coração
e navega na sombra do
sangue,
de assombro em assombro.
(Gusmão 1990: 14)

Além de dizer “aprende a falar”, poder-se-ia dizer: aprende a escutar. Desde seu primeiro livro de poesia, muitas vozes se cruzam em seus versos, mas especialmente Carlos de Oliveira e Herberto Helder. Mais do que vozes simplesmente evocadas, modos de escrever e de pensar, modos de fazer ver paisagens, sempre sob o signo da metamorfose. A escrita de Gusmão é assim tatuada pelas muitas inscrições que se delineiam nos poemas e há ainda a recorrência de desenhos, produto de mãos inquietas, como em Oliveira, refletindo a composição abstrata das imagens e indiciando as cores que ativam o olhar. Dessa maneira, as imagens nos envolvem numa liberdade de percepção, o que possibilita esse “assombro”. O dialogismo faz parte dessa criação. A presença de outros poetas não se faz por citação direta mas por um trabalho de

leitura que seleciona e desloca. Imagens, palavras retornam como inscrições na pele do poema, esse corpo cheio de tempo que se partilha com o leitor, lembrando também Fiama Hasse Pais Brandão, que afirmara: “Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente” (Brandão 1974: s/p). É o que vemos, por exemplo, num poema da série III “Nas margens da luz (1982-1984)”, desse mesmo livro, no qual um conjunto de imagens recorrentes na poética de Carlos de Oliveira retorna, de forma dispersa, na escrita de Gusmão, em nova arquitetura de sentido:

nas dunas do cérebro
passam ventos
folheando a história

uma rosa ténue
abre (-se)
(n)a imaginação do mundo

lavra o incêndio
que ganhará as nuvens
sobre o mar
onde sem cessar nascemos

por sobre os milhos de sílabas
das águas espalham-se as cinzas
que ardem no limite
da chama
(Gusmão 1990: 75)

É o que se constata também em livro publicado em 1996, *Mapas o Assombro a Sombra*, no qual a imagem das mãos é obsessiva no seu trabalho incessante de escrita de mundos partilhados no espaço sem limite da literatura, da arte. Esse belo livro de Gusmão trata de matérias líricas diversas que se entrecruzam por esse trabalho das mãos, suas e alheias, nos atos de leitura e de escrita, desdobrando mapas da memória e

da imaginação. Há aí uma geografia sem referências, ou seja, uma geopoética: o transitar entre paisagens desenhadas à medida que o poeta e o leitor caminham por trilhas inesperadas de percepção do real. Nesses poemas instáveis e imprevisíveis, seguimos uma deambulação que nos aproxima e nos afasta dos pontos de reconhecimento literário: aqui, uma imagem de Carlos de Oliveira; ali, um modo de errar como Herberto Helder, por exemplo, em *Photomaton & Vox*. As micropaisagens desses poetas cruzam-se nesse livro de Gusmão para constituir um jogo de sombras que o leitor reconhecerá ou não, a depender exatamente de sua escuta de diversas vozes poéticas. Há o trabalho em dupla ou tripla composição; há um reconhecimento de imagens seguido do estranhamento; há uma cena, uma paisagem que se recorda/retorna, porém logo se transforma em outra composição de motivos. Tomamos como exemplo o poema 1 da série “A noite folhosa”, em que reencontramos, leitores que somos de Oliveira e Helder, a noite, o candeeiro sobre a mesa, a árvore que expande a folhagem assim como os peixes de cores.⁵

1.

A noite é de vidro azul-escuro. Fosforesce
e está posta na cómoda como um anúncio
luminoso na praça da infância:

intermitentes e fulgindo na névoa:
o azul com o último raio verde, o vermelho
como o dia erguido alto, um anel,

o outro, as letras da noite. a mão do pai.

Ou então é o candeeiro sobre a mesa:
aquecida a lâmpada, os peixes de cores
começam o seu canto electrificado. Começam

a ondular à volta e sobre a flora colorida do fundo
do mar. que roda em sentido contrário.
A velocidade crescente. Todas as cores.

Não é um aquário,
Não é um filme, Não é o fundo mar.
Não é um sonho. É a noite do candeeiro
Como uma árvore que expande a folhagem
o fósforo, o néon, o halogénio, aqui.
(Gusmão 2005 [1996]: 80)

Realiza-se ao modo de Gusmão o que Herberto Helder designa de “(as transmutações)”:

Escultura: objecto.

Objectos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaços para a criação de imagens para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de silêncio.
(Helder 1995: 80)

No poema seguinte de “A noite folhosa” (poema 2), o poeta escreverá: “Mudas a noite de lugar. / Para o ângulo superior direito da mesa: [...] // Reescreves como se fosse necessário. / A noite está gasta. Mudas a noite de lugar. / Mexes os dedos na noite gasta para saberes / se ainda consegues mexer os dedos. Consegues.” (Gusmão 1996: 81), versos que nos recordam outro mapa de criação, o de Carlos de Oliveira, em “A noite inquieta”:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
[...]
E de repente dou comigo absorto,
as mãos entre papéis de antigos versos,
soprando um lume que supunha morto
e aquece ainda os dias já submersos.

Ó mãos inquietas, porque não parais?
Mais do que penso, sonho: donde vim?
e as pupilas do tempo, azuis, mortais,
acordam a chorar dentro de mim.
(Oliveira 1992: 83-85)

Se o próprio Gusmão, ao comentar o livro *Entre Duas Memórias*, de Oliveira, afirma que este “abre-se sobre novos espaços, paisagens e viagens” (1981: 56), essa abertura também se torna motivo em seu livro de poesia *A Terceira Mão* (2007), o qual é especialmente um livro de paisagens e povoamento. A mão que desenha, escreve e figura o mundo sempre em transformação. São poemas povoados de vozes, de paisagens próprias e alheias, de figuras que não se fixam. Nesses poemas, retorna Carlos de Oliveira, a escrever pela noite a dentro, a percorrer as dunas, a misturar as cores do mundo, assim como retorna o processo de pensamento do lírico por Herberto Helder, ao emaranhar paisagens em *Photomaton & Vox*, e dizer: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo” (Helder 1995: 148). A isso, parece responder Gusmão:

O mundo quando não estamos a olhar: as paisagens
mudam de lugar, vão mudando o mundo. Quando
olhamos só os vestígios ficam
da mudança. E não sabemos antes a figura
em que pouco se demoram as paisagens. Só o poema
a dá enigmática e evidente.
Dirão que é esse o rosto da morte que nos olha, mas
não o creias e canta antes a figura do que desapareceu
como a própria doação da figura enquanto as paisagens
mudam como o mundo. Para a frente há ainda a noite
da terra que apaga e acende a última praia
e o seu elogio por quem se despede enquanto dura.
(2007: 46-47)

A relação com o trabalho poético de Carlos de Oliveira parece-nos determinante para o pensamento literário de Gusmão. Na leitura constante do poeta anterior, apreende uma cartografia do fazer poético a valorizar temporalidades que definem espaços de criação. Apreende modos de percepção do real num outro plano de figuração e desfiguração lírica. O delinear de paisagens vai se tornar uma obsessão em sua escrita e compreendemos que enunciar paisagens é vivenciar relações transitivas entre sujeito – palavra – mundo, pois a paisagem não é um dado mas uma construção dos e de sentidos.⁶ A paisagem viva que se desenha no corpo do sujeito, no corpo do poema e na carne do mundo. Por isso, chegamos ao seu *Pequeno Tratado das Figuras* (2013), no qual interrogam-se as imagens, o seu movimento, os meios de produção: a fotografia, o cinema, o poema. E o livro ganha sentido como um caderno das paisagens em que natureza, corpo e escrita se misturam em figuras sempre mutáveis. Vejamos um poema que faz reverberar em outro horizonte o poema “Branco e vermelho”, de Camilo Pessanha:

A meio do caderno

Ao meio das folhas, no meio das vozes
que abrem e cantam a clareira, a corda
de algodão delgada e branca que atravessou
quatro orifícios, quatro furos petrolíferos
dá o nó e o laço
que seguram as páginas de terra e
formam o caderno. Nas suas praias imóveis
nas suas ondas quietas, na rugosidade
branca das suas verdes folhas, podes
agora
escrever na leitura o livro
entre ti e mim tecido / entretecido
das sílabas vivas do surdo clamor
do mundo, do vivo enquanto vivo.

Beija o anel do luar e
do sol: a música do mundo

presa na haste viva que o poema
hasteia branca e vermelha.
(Gusmão 2013: 21)

A poesia de Gusmão realmente prolonga o pensamento da linguagem e da matéria poética presentes em seu ensaísmo. Encontram-se em seus ensaios críticos a mesma forte busca das imagens, o mesmo desejo da escrita e a necessidade de partilha da leitura. Diz ele:

É também por isso que insisto em que a poesia não é uma palavra cheia de silêncio em volta; pelo contrário e contra uma longa tradição, eu julgo que ela não só responde como pede resposta. Fingindo, emendando ou obscuramente esclarecendo a vida de quem a escreve, ela espera activamente co-mover o viver de quem a lê, de quem a diz. (Gusmão 2010: 23)

Ao considerarmos o conjunto de sua poesia até hoje publicada, figuramos um poeta-leitor produtor de constelações, ou seja, seu trabalho dialógico movimentava inúmeros textos e estabelece relações entre poetas que não se explicam de modo direto mas se efetivam num sistema de proximidade e afastamento, em movimento orbital. Nesse sentido, Carlos de Oliveira e Herberto Helder tornam-se “dois sóis” importantes, pois seus poemas, suas obras são espaços movimentados na poesia e no ensaísmo de Manuel Gusmão. Especialmente o impacto da escrita do poeta de *Micropaisagem* e de *Finisterra* inscreve-se na escrita de Gusmão de tal forma que ler seus versos é reler Oliveira, deslocado de seu espaço original. São muitos os poemas em que isso ocorre para estabelecer não um sistema de invocação e influência mas de pensamento do poético desenvolvido nos atos de escrita e de leitura. A tatuagem de que falamos está na pele da escrita, é uma *in-scrição* na linguagem. Interessante é pensar ainda que nesse procedimento de tatuagem já estava a textualidade de Oliveira, que se manifesta como leitor em estado permanente de disponibilidade para receber a palavra alheia e absorvê-la. Seu *O Aprendiz de Feiticeiro* é obra em que esse processo se manifesta visivelmente, mas ao longo de todo o seu trabalho de escrita isso afirma-se como um modo de vivenciar a historicidade do outro que se entrecruza com a do autor, pois o que marca a condição humana é a consciência do tempo finito e o fluir da memória que a linguagem elabora.

Gusmão identifica muito bem esse processo (“uma construção antropológica aberta”, como discute em 2010: 186) e também convoca em seus poemas vozes que se aproximam e que se afastam, como se figurasse um céu de astros em suas órbitas próprias. Tais vozes sustentam a ideia de coralidade que a crítica já evidenciou muito bem em sua obra. Se da coralidade passamos para a coexistência de textualidades diversas, examinemos agora a ideia de tatuagem e a prática de escrita em palimpsesto, termo este fundamental no ensaísmo de Gusmão.

Escrita em palimpsesto

Como já indicamos, o livro *Tatuagem & Palimpsesto* não é apenas mais uma obra acadêmica de Gusmão, mas um ponto de chegada do poeta e pensador da linguagem literária. Nesse livro cujos textos tratam exatamente de como certos poetas são lidos e se apresentam nas obras de outros escritores, de novo Carlos de Oliveira tem um lugar importante. A partir de certas imagens oliveirianas, referidas indiretamente, Gusmão lê o “cartógrafo” Cesário Verde e “a estrela plenária” Herberto Helder. Deste, não se ignora a amizade que o unia a Oliveira. Sobre Verde, o espólio de Carlos de Oliveira demonstra como o poeta oitocentista ressoou em seu pensamento de criação, dando-lhe inclusive certos motivos de recriação como as figuras femininas com as quais desejava compor um romance.⁷ Porém, mais significativo é o reconhecimento da modernidade do poeta anterior, o qual elaborou uma linguagem poética estranha às expectativas líricas de seus contemporâneos. Cesário foi o cartógrafo de um tempo em crise e de um espaço social impotente. Sua cartografia tornou-se um mapa para Oliveira, por isso estudou com cuidado ao longo de anos sua linguagem, com a elaboração de listas de escolhas lexicais do poeta finissecular, ou seja, um “retrato textual de Cesário Verde”, como intitula um conjunto de anotações guardadas em seu acervo literário. Cesário e seus poemas tornaram-se, dessa forma, uma paisagem literária a ser examinada com micro-rigor, o que, pensamos, levou o escritor do século XX a pensar e repensar outros trajetos de execução para constituir “mundos do mundo real” (aproveitamos expressão de Gusmão sobre sua própria poesia).⁸

Manuel Gusmão, o ensaísta, estuda com muita agudeza essa relação e figura uma constelação de vozes (Cesário, Pessoa, Oliveira e Herberto Helder) fundamentais em sua própria criação. Esse quarteto está no centro do corpo de palavras em português que Gusmão produz e examina continuamente. A extensão dos estudos que dedica a esses autores demonstra que eles são não um tema acadêmico episódico mas uma conversa

ininterrupta com perguntas e respostas entre aqueles que escrevem e que lêem. Num estudo que inicia a terceira parte de *Tatuagem & Palimpsesto*, Gusmão trata do poema “Leitura”, o sétimo poema de *Pastoral*, de Carlos de Oliveira. Ao observar o título do poema oliveiriano, o ensaísta afirma um certo jogo de linguagem que podemos deslocar para o nosso próprio entendimento do trabalho reflexivo e literário de Gusmão: “– ler um poema e escrever essa leitura. Desde o início, estamos já de vários modos implicados: leitores, estamos entregues à leitura, e escrevemos” (Gusmão 2010: 308).

Esses escritores anteriores sedimentam camadas de linguagem que se sobrepõem na poesia de Manuel Gusmão ou nos ensaios em que o leitor Gusmão erra com saber e sabor à Barthes. Eles possibilitam ao escritor que chegou depois a fruição, os trajetos que se cruzam e se deslocam pelo ato fascinado da leitura. O ensaísta não se separa do poeta, são faces do mesmo leitor apaixonado pela matéria-emoção desses outros poetas que ressoam nele. Vozes diferentes que oscilam do real à alucinação, do individual ao coletivo, da ideia de inteireza ao fragmentário. São matérias temporais que se atritam e reverberam entre si para constituir a escrita em palimpsesto. É dessa temporalidade/espacialidade social e estética, sempre histórica, que Manuel Gusmão constrói sua lição de leitura/criação poética.

De volta ao seu livro de poesia *A Terceira Mão* (2007), destacamos a seguir o poema “Fiama: ‘os amigos que morrem’”: Luiza, Carlos de Oliveira”, em que o poeta indica um lugar de amizade e de invenção:

Nem mais que três frases
trocámos em vida; nem nunca te fui ver
à casa onde já nem sequer te despedias
e de onde a F. vinha devastada pela
compaixão.

– Com que direito
te chamo amiga/ ou companheira te chamarei?
Não só essa amizade que o amor da arte
dos versos é,
invoco;
nem apenas o querer como tu dizer
eu amo os livros que vêm dos livros

e estou no meu jardim c'os mortos/ de quem vim;
mas também o teres reunido nesse poema
esses dois outros amigos, poetas nossos
[...]

Arbóreos disseste deles e corriam em sentidos
contrários, cada um em sua margem do rio,
cada um em várias formas do tempo: ela – praticando
a interrupção, o lançamento em velocidade
e o risco da travagem brusca à beira do mar ou
da morte; ele – escrevendo a apagar, projectando
em duas memórias uma terceira,
dilatando o mínimo, o último; procurando
o limite comum do infindo e do fim.
Arbóreos ambos, que a memória viva enterrada

erguem arborescente nas copas que escrevem
a última colina antes do mar
enquanto escutam o rumor de uma página de água
por entre as silvestres sílabas da língua
que no poema falam segundo descobrem e inventam.
(Gusmão 2007: 17-18)

A imagem arbórea, ligada à terra pelas raízes mas expandida para o céu por meio dos ramos, encontra seu duplo na imagem de constelação, tão referida por Gusmão para compreender a relação entre poetas. Ao afastar-se de uma visão cronológica para situar os poetas, opta por indicar aproximações e afastamentos em relação a núcleos de sentido e de pensamento estético. Um sistema de astros com suas órbitas e seus movimentos, espaço que também atraía Carlos de Oliveira no seu paradigma de cosmogonia. Floresta e espaço sideral, espacialidades importantes no pensamento poético de Oliveira, os quais retornam na poética de Gusmão movidos e co-movidos pela “terceira mão”, a do poeta mais novo, a do leitor, o terceiro termo de uma equação criativa e interpretativa. Esse livro de Manuel Gusmão é um caderno de leituras e de paisagens que se cruzam de forma incessante à frente de seu leitor/criador. Efetiva-se assim a escrita em palimpsesto, com

as camadas de leitura, com o apagamento do já escrito deixando os rastros (pela leitura) sobre os quais nova escrita se fará. Som / sombras / assombro formam um eixo de produção de sentido na poética de Manuel Gusmão. A matéria poética se faz de matérias precárias, as paisagens em movimento a cada página, por isso a ideia de “paisagem e povoamento” que vem de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, retorna na escrita de Gusmão como movimento espacial e temporal, afirmação de uma história que testemunha a passagem do tempo e sua reconfiguração em níveis diversos de produção e recepção do poético, “Fotocopiando, de / vagar; lenta e furiosa / a mente: as paisagens / que mudam de lugar, / sobrepondo depois / as cópias; e empilhando-as / sobre / um foco / vertical / ↑ para cima: procura / em vão as leis / do povoamento. / – Mas a escrita, / uma tragédia otimista / durando na pequena praia / que a vida não contém” (Gusmão 2007: 52).

A parte final de *A Terceira Mão*, com seus onze poemas sob o título de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, desenvolve todas as linhas que foram lançadas ao longo não apenas desse livro mas de toda a obra poética e reflexiva de Manuel Gusmão. O poeta-leitor assume-se como essa terceira mão que “vem e escova / constela os tempos”, que “sobrepõe as noites / e revela o seu povoamento / comum: luz eléctrica, papel intensificado, / uma teoria da escrita, desolação.”(2007: 63), para contribuir “com o espelho das metamorfoses, a câmara / que filma a dedução / e enlouquece numa só letra” (2007: 64). Terceira mão de um leitor criador de constelações, “mão que as outras / armam para ler como se vai de uma à outra; o que se guarda / e perde de uma na outra. O que sabe a segunda / mais que a primeira, como segue aquela os trilhos desta, / até que se se encontram numa ciência paradoxal: a paisagem / manufacturada desloca-se nas várias velocidades do tempo” (2007: 69).

A terceira mão são várias vezes três:

a terceira mão de Carlos de Oliveira, a mão armada do seu leitor,
a “mão” que Herberto Helder magnífica e aquela que alguém
a outro corta para fazer um poema que seja teu; a mão do terceiro
excluído : i.e. nem a de Helder nem a de Oliveira; a outra
mão, a outra, a indefinidamente outra.

(Gusmão 2007: 71)

Nessa troca de mãos ou nessa afetuosa passagem de sentidos e imagens de mão em mão, o poeta e o ensaísta defendem “a mão imaginante” que resiste ao “silêncio

imposto” e ao “estreitamento daquilo a que chama / malevolamente o real” (Gusmão 2007: 75).

Com sua posição de cidadão, com sua consciência social, Gusmão nos ensina permanentemente que a literatura não é uma questão privada, não pode ser. Por isso sua defesa de que ela deve estar no espaço público, deve ser um direito de imaginar e sentir destinada a todos. Sobretudo deve, no sistema escolar e educativo, microcosmo da sociedade, ser uma “oportunidade de descoberta de uma arte que se faz da reinvenção do que já por si nos torna humanos” (2010: 135). Por isso, “Não consentir que ao mundo imponham a ausência / de palavra; porque o mundo em nós e fora de nós / é o que nos faz falar segundo o desejo” (Gusmão 2007: 75).

Por tudo isso, agradecemos a Manuel Gusmão. Saímos de sua escrita melhores, tocados por vozes e por mãos que nos mostram a importância do diálogo e do afeto, comovidos pela língua que partilhamos, uma forma de promessa como explica o poeta na entrevista dada a Cantinho (2016):

A poesia aparece como o acto de fala da promessa, a forma da promessa. É uma promessa que, ao ser lida, tem de ser repetida, o que desencadeia a contaminação por uma esperança messiânica mas sem Messias. [...] É uma esperança sem Messias, é uma alegria sem redenção, uma alegria sem papel passado, digamos assim, e nesse aspecto... [...] Na base há a esperança radical de convivência entre uma coisa e outra, entre a política e a poesia. É um apontar para a possibilidade de serem da mesma natureza.

Portanto, seja no espaço da poesia, seja no espaço do ensaísmo, esse leitor, criador de constelações, afirma o pertencimento aos mundos social, político e cultural que nos formam e nos transformam continuamente, vivificando a consciência de um passado (e suas tradições) e demandando a responsabilidade pelo futuro que há de vir.

NOTAS

* Ida Alves é professora titular de literatura portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, Brasil. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), no Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – Brasil. Coordena a Plataforma *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento* – www.paginasmovimento.com.br e o site Escritor Carlos de Oliveira – <https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/>. Tem coletâneas, capítulos e artigos em revistas acadêmicas sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Destaca *Paisagens em Movimento. Rio de Janeiro e Lisboa Cidades Literárias*, 3 vols., 2020-2021; *Páginas Paisagens Luso-Brasileiras. Estudos Literários*, 2019; *Poesia Contemporânea e Tradição. Brasil – Portugal*, 2017; *Grafias da Cidade na Poesia Contemporânea (Brasil – Portugal)*, 2015, e *Poetas que Interessam Mais*, 2011.

Este artigo foi escrito no âmbito de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da UFF, com apoio de Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, processo n. 303147/2022-9 – *O Espólio Literário de Carlos de Oliveira: Tatuagens, Texturas e Reverberações na Poesia Portuguesa Moderna-Contemporânea* e em colaboração com 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).

- ¹ A referida tese foi defendida em maio de 2000. Encontra-se publicada em ebook. Acesso em www.academia.edu/es/66265514/Poetas_personagens_da_linguagem_Carlos_de_Oliveira_Nuno_J%C3%ADdice
- ² Em 1975, foi eleito deputado à Assembleia Constituinte pelo Círculo Eleitoral de Évora. Membro do Comité Central do Partido Comunista Português (PCP) de 1979 a 2016. Muitas entrevistas apontam o escritor como ativista político, relacionado a atividades editoriais de esquerda.
- ³ É de notar que Manuel Gusmão é um poeta tardio. Se, pela idade, pertence à geração dos poetas de 70, como Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, tendo sido colega universitário inclusive de Magalhães e Alexandre, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), esperará cerca de vinte anos para se apresentar como poeta. Sobre essa demora proposital, importa ler uma espécie de depoimento de Gusmão a Alexandra Lucas Coelho, em 04 ago. 2001, intitulado “Manuel Gusmão: Escrevo para um amigo que vier”. Ver ao final na bibliografia.
- ⁴ Em 2011, recebeu o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho, instituído pela Associação Portuguesa de Escritores, com o patrocínio da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.
- ⁵ Se houvesse espaço, poderíamos desenvolver com mais sentido esse encontro considerando os poemas de Carlos de Oliveira em *Micropaisagem* e *Entre Duas Memórias* e as histórias de *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder.
- ⁶ Segundo Jean-Pierre Richard (apud Collet 2005: 179), “le paysage d’un auteur, c’est aussi peut-être cet auteur lui-même tel qu’il s’offre totalement à nous comme sujet et comme objet de sa propre écriture”.
- ⁷ A respeito, ler o ensaio “E o verbo estava com Cesário”, de Ricardo Namora, publicado no catálogo da exposição *Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg*, curadoria Osvaldo Silvestre (2017).
- ⁸ No depoimento dado a Alexandra Lucas Coelho (2001), já referido, é dito: “A poesia é invenção de possíveis de linguagem, que constituem mundos do mundo real.”

Bibliografia

- Brandão, Fiama Hasse Pais (1974), *O Livro de João Zorro*, Porto, Editorial Inova.
- Cantinho, Maria João (2016), entrevista com Manuel Gusmão, Lisboa, *Revista Caliban*, 21 de julho, <https://revistacaliban.net/entrevista-com-manuel-gusm%C3%A3o-904d401e9ea4> (último acesso em 17/01/2023).
- Coelho, Alexandra Lucas (2001), “Manuel Gusmão: escrevo para um amigo que virá”, *Público*, 4 de agosto de 2001, www.publico.pt/2001/08/04/jornal/manuel-gusmao-escrevo-para-um-amigo-que-vira-160492 (último acesso em 17/01/2023).
- Collot, Michel (2005), *Paysage et Poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.
- Gusmão, Manuel (1981), *A Poesia de Carlos de Oliveira*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária, Lisboa, Seara Nova/Comunicação.
- (1986), *O Poema Impossível: o “Fausto” de Pessoa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1990), *Dois Sóis, a Rosa a Arquitectura do Mundo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2005), *Mapas o Assombro a Sombra*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho [1996].
- (2007), *A Terceira Mão*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (1995), *Photomaton & Vox*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim [1979].
- Lima, Marleide Anchieta de (2015), *Uma Câmera no Corpo da Linguagem: a poética cinematográfica de Manuel Gusmão*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2359065> (último acesso em 27/01/2023).
- Namora, Ricardo (2017), “E o verbo estava com Cesário”, in *Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg, exposição*, curadoria de Osvaldo Silvestre, de 18 de março a 29 de outubro de 2017, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-realismo: 82-95.
- Oliveira, Carlos de (1992), *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho.
- Pereira, Patrícia Resende (2018), *Cada Poema Já Sonha outra Forma: Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6357738> (último acesso em 27/01/2023).

Uma “conversa entre humanos” – revisitando o pensamento de Manuel Gusmão sobre poesia e filosofia

Burghard Baltrusch*

I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo - ILCML

As reflexões que aqui apresento não partem somente da poesia de Manuel Gusmão. A literatura crítica sobre a sua poesia é já extensa e pouco poderia acrescentar ao que já foi publicado e dito neste volume pelas e pelos melhores especialistas na sua obra. A minha contribuição centrar-se-á na sua faceta de teórico da literatura e filósofo da poesia, em cuja obra poesia e filosofia, teorização e responsabilização são indissociáveis.

Neste sentido, gostava de abordar uma ideia do poético que se “abre para um além do texto”, nas palavras do próprio Manuel Gusmão (2003: 237). Interessa-me, sobretudo, a dimensão ético-política, tão fundamental para o pensamento filosófico do nosso autor. Basear-me-ei, principalmente, nos textos *O Poema Impossível. O “Fausto” de Fernando Pessoa* (1986), “O texto da filosofia e a experiência literária” (2003), “Da literatura enquanto configuração histórica do humano” (2004), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas* (2010) e *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre literatura e a sua experiência do humano e a sua teoria* (2011).

Em 2003, num artigo sobre a relação entre literatura e filosofia, e tomando a literatura como “teste-chave de toda a teoria de significação do discurso”, Manuel Gusmão concluiu que “uma das mais poderosas evidências sobre a literatura ao longo do séc. XX é muito provavelmente a de que ela é obra de linguagem” (2003: 249) e que “[a]

experiência literária une de forma certamente desequilibrada, escrita e leitura” (*idem*: 252). Mais tarde, este texto seria revisto e integrado no livro *Uma Razão Dialógica*, que reúne boa parte do seu pensamento teórico, e onde o autor insiste no “núcleo duro desta questão”, ou seja, em que “[a] possibilidade da literatura radica no haver linguagem e é um horizonte da capacidade humana de linguagem” (2011: 34).

Trata-se de uma ideia recorrente no seu pensamento e na sua poesia, e que está em concordância com a perspectiva verbocêntrica tradicional na teoria da literatura. Estou consciente de que o conceito do verbocentrismo se emprega, maioritariamente, no contexto da comunicação audiovisual e, muito particularmente, na cinematografia, mas penso que convém problematizar esta questão também no âmbito da teoria literária (para além das teorias da linguagem e da arte).¹ Fá-lo-ei com a ajuda da fenomenologia e de exemplos das obras de Ursula K. Le Guin e de Donna Haraway (que frequentemente cita Le Guin). Mas também se poderiam convocar ideias dos âmbitos teóricos da *embodied cognition*, ecocrítica, tradutologia, ou do antiespecismo, entre outras correntes científicas ou de pensamento, para argumentar que ‘linguagem’ não designa somente a linguagem verbal, mas também as variantes visual, corporal, afectiva, etc., e, para além do nosso habitual antropocentrismo, as linguagens não humanas. Em que medida esta perspectiva afectaria as noções tradicionais do literário e do poético está ainda por estudar de forma mais detalhada e, obviamente, não se trata de fazer aqui uma revisão não-verbocêntrica da teoria literária. Só quero reunir algumas breves reflexões preliminares, contextualizadas no pensamento de Manuel Gusmão.

Partir de Manuel Gusmão para um questionamento do verbocentrismo pode parecer contraditório, uma vez que é sabido que a constelação *linguagem – texto – literatura – filosofia – história – leitura – tradução – responsabilidade* vertebra toda a escrita e a filosofia do autor. A poeticidade múltipla de Gusmão considera linguagem e literatura como faculdades antropológicas, embora uma arte ou literatura esteja sempre em construção, numa “configuração antropológica aberta” (2011: 373). Mas o sentido de uma “eficácia social” desta arte só se revela através dos seus “efeitos éticos e ético-antropológicos” (*idem*: 387). Assim, o trabalho literário sobre a linguagem, entendida como faculdade antropológica, conforma já um acto ético-político e, como tal, determina uma responsabilidade.² Mas embora o pensamento teórico de Gusmão se fundamente num sentido verbocêntrico no facto de que “ninguém pode ler o que ainda não foi escrito” (2011: 33), o referido ensaio sobre “O texto da filosofia e a experiência literária” oferece, ainda que seja só de passagem, uma via de pensamento alternativa:

se qualquer noção de “experiência literária” dificilmente pode hoje apagar a dimensão textual da literatura, talvez possamos admitir que ela abre para um além do texto, o da experiência que temos dele, ou seja, para uma consideração do texto enquanto instância de um processo de escrita-e-leitura. Dito de outra forma, “a experiência literária” é sempre experiência da ou com a linguagem. Mas será apenas isso? (2003: 237)

Aqui se expressa, no meu ver, uma das dúvidas centrais que se colocam em relação a qualquer tentativa de definição do *poético* – e, por extensão, de *poesia*, *poética*, *poiese* – na sua relação com a vida e o mundo contemporâneos. Mikhail Bakhtin, a quem Manuel Gusmão recorre com frequência, já destacava a importância simbólica da inscrição social do sujeito, tanto mais que na realidade sociocultural humana “[a]rte e vida não são uma mesma coisa, mas devem tornar-se um em mim, na unidade da minha responsabilidade” (Bakhtin 2011: 6). Na sua poesia, Manuel Gusmão irá ampliar esta máxima no sentido de que o poético “não só responde como pede resposta” (2010: 23). Para Bakhtin e Gusmão, uma filosofia da acção incluiria a totalidade da vida, com a sua singularidade, os seus pensamentos, experiências, formando um agir humano complexo. Somente a historicidade concreta das próprias acções responderia à questão de como o ser humano pode actuar com responsabilidade, tendo em conta que o juízo teórico seria sempre uma base ética insuficiente para a acção humana. Estas e outras influências de Bakhtin e da sua resistência às concepções mecanicistas do formalismo russo são, desde muito cedo, visíveis em Gusmão.

Já na sua tese de mestrado sobre o *Fausto* de Pessoa, destacou o “lugar difícil de conceptualizar onde a separação entre poesia e vida é já uma forma de relação entre uma e outra, sem que com isso se esteja a regressar a uma qualquer forma de mecanicismo, psicologista ou outro” (1986: 237). Seguindo Bakhtin, Gusmão admite a dificuldade de separar vida e arte, embora estabeleça, já a partir deste estudo da juventude, uma separação tradicional, quando adverte não “esquecer a radical ficcionalidade do *logos poético*, que aliás é já pensável na própria noção aristotélica de *mimésis*; radical ficcionalidade que é o modo específico de a poesia [...] ser na história” (*idem*: 237). Assim, interpreta a ficcionalidade da heteronímia pessoana em termos ontológicos como uma necessidade vital, uma vez que “para além de gesto de ficção, de construção poética e intelectual é também profunda e intensamente necessitada e necessária [...] e assim, ao mesmo tempo, não ‘desencarnada’, mas tragicamente sofrida, descoberta crítica da impossibilidade que é a sua matriz” (*idem*: 234). Já antes de Eduardo Lourenço,

Gusmão nos descobrira que o “Fausto é um dos lugares pensáveis da unidade do universo de Pessoa” (*idem*: 235), o que o levou à conclusão de “a poesia pode[r] ser um intenso investimento de vida” (*ibidem*). Em 2010, Gusmão revisita o *Fausto* pessoano, caracterizando-o agora como um “teatro em ruínas”, uma dramaticidade fragmentada que explicaria a “matriz estilhaçada” (2010: 242) de uma obra modernista que se forjou numa época cheia de grandes fracturas epistemológicas, e na qual “todas as certezas são instáveis e ameaçadas de ruínas” (*idem*: 257), uma condição ético-estética, aliás, que se irá prolongar até à nossa actualidade.

Manuel Gusmão manteve, ao longo da sua obra crítica, uma linha de pensamento teórico que coloca a poesia num amplíssimo contexto de considerações filosóficas com as quais pretendeu argumentar e demonstrar a sua historicidade. Para isso, convocou, de forma recorrente, argumentos procedentes de um vastíssimo elenco de pensadores, com especial destaque para Aristóteles, Kant, Marx, Nietzsche, Bakhtin, Benjamin, Wittgenstein ou Iser. Assim, em “O texto da filosofia e a experiência literária” (2003: 236), a literatura entendida como texto acaba por ser vista como um espaço no qual o sentido se pluraliza, um espaço que se tornou opaco ao longo do século XX até pondo em questão a própria possibilidade da “representação” ou “enunciação da verdade” (*ibidem*). Porém, se um texto for sempre uma escrita que lê outros textos, e se as leituras que fazemos desse texto revertem novamente para a escrita (*idem*: 237), o que acontece, por exemplo, nos casos da declamação ou da *performance*, no *happening*, na acção artista ou na poesia visual? Manuel Gusmão não o explicita neste ensaio, embora abra, de passagem, uma porta nos fundos do verbocentrismo:

Assim, tomarei a expressão “experiência literária” como significando liminarmente essa relação, embora guardando no horizonte uma outra questão: se a experiência literária designa a complexa relação de escrita-e-leitura de textos que consideramos literários, sendo portanto uma experiência que se dá na linguagem e que tem por objeto obras de linguagem, *será que a experiência literária não é também uma das formas da experiência que temos do mundo e da vida?* (*idem*: 237, itálico meu)

Caberia a pergunta: em relação às expressões do poético no espaço público, será realmente possível termos uma experiência da literatura em si mesma? Se a literatura é considerada antropogenética,³ como pode ter autonomia em relação à experiência humana do mundo e da vida? Talvez seja só o resultado abstracto de uma análise racional

nossa, que acaba sempre por ser subjectiva?

Na sua revisitação da relação entre filosofia e experiência literária, Gusmão oferece, então, duas proposições (2003: 249): a literatura, incluindo a de carácter poético, falaria sempre de si mesma embora tenha de fazê-lo “falando de outras coisas”;⁴ e por isso só estaria a representar algo numa “dimensão auto-representativa ou auto-reflexiva” (*ibidem*).⁵ Sendo uma conclusão lógica desde o contexto teórico no que se insere, resta só perguntar se o poético coincide sempre com esta interpretação do literário e se não existe alternativa ao verbocentrismo.

No ensaio em questão, Manuel Gusmão refere ainda a tentativa histórica da fenomenologia de “ampliar e transcender o linguístico” (2003: 251),⁶ embora não se detenha na discussão desta via teórica. Porém, é precisamente esta ampliação que creio que possibilita uma definição actualizada do poético. Seria um poético que apreende o mundo para recriá-lo e restituí-lo depois, tendo as questões tradicionais da observação, representação e comunicação uma importância menor do que as dimensões do sentido e vivido e também daquilo que foi transformado, alterado. Tratar-se-ia de percepções da realidade e do mundo transcriativas e, em certos casos, até subversivas; tal como uma *blue note* representa uma nota musical ou uma impressão emocional que não é contrária, mas só ligeiramente afastada do habitual, do regulamentado pela tradição. Em todo o caso, tratar-se-ia de percepções transcriativas cuja expressão não tem por que ser limitada, necessariamente, ao domínio verbal.

Em *A Viagem do Elefante*, de José Saramago, encontramos um exemplo ilustrativo desta abrangência e polivalência da percepção transcriativa, quando o secretário diz ao seu rei: “Nem tudo são letras no mundo, meu senhor, ir visitar o elefante salomão neste dia é, como talvez se venha a dizer no futuro, um acto poético, Que é um acto poético, perguntou o rei, Não se sabe, meu senhor, só damos por ele quando aconteceu” (2008: 19). Sugerem-se aqui três dimensões do poético: a possibilidade de uma poética independente da linguagem verbal (e até anti-especista se incluirmos a figuração do elefante no romance); a importância do evento, do acontecimento poético; e a relevância de uma dimensão político-performativa, exemplificada neste caso concreto pela relação complicada com um secretário, que é muito mais inteligente do que o seu rei, mas que depende em tudo da benevolência do seu senhor. Assim, este “acto poético” transcende o que se poderia entender como um simples evento performativo, uma vez que representa as interligações das consciências do rei e do seu súbdito de uma forma crítica e subversiva:⁷

A culpa, pelo menos em parte, cabia ao secretário, àquela sua conversa sobre actos poéticos que ainda lhe estava dando voltas à cabeça. Olhou com ar de desafio ao por outras razões estimado funcionário, e este, como se lhe tivesse adivinhado a intenção, disse, Acto poético, meu senhor, foi ter vindo vossa alteza aqui, o elefante é só o pretexto, nada mais. (*idem*: 22-23)

Exemplifica-se aqui um acto ou acontecimento poético que demanda uma interpretação fenomenológica da expressão do poético, no sentido de o poético ser, “essencialmente, uma modulação da existência”, como dizia Merleau-Ponty (1999: 209). Mas também convida a convocar a teoria da cognição incorporada, segundo a qual a consciência humana implica os corpos e as interações físicas com o contexto no qual se encontram. Tal como se sugere no exemplo do acto poético saramaguiano, esta teoria sugere que a consciência humana se estende no tempo e no espaço, e também através de outras pessoas ou objectos. Podíamos pensar em como Manuel Gusmão relacionou a obra de Luiza Neto Jorge com uma poética que inclui a corporalidade e que nos impele a “ler e a ouvir a materialidade verbal: os sons e a grafia” (2010: 488-489), sugerindo uma extensão da consciência poética a uma ‘materialidade’ do literário.

Estaríamos a falar, também, de um poético no contexto da sinestesia, que, segundo o que defende a fenomenologia, é uma condição habitual da nossa percepção (cf. Merleau-Ponty 1999: 308). Desde a perspectiva fenomenológica, sinestesia e cinestesia (propriocepção) complementar-se-iam para subjectivar um acontecimento, mais ainda quando for no contexto de uma atmosfera afectiva em comunidade. Podíamos circunscrever o surgimento de um poético ontológico como processo entre um acontecimento em que o fenómeno poético se subjectiviza, e uma poeticidade que o estabiliza. É um processo em que intervêm vários momentos de trânsito ou de tradução, e que convergem num desejo de transformação daquilo que é dado ou normativo, e cuja teorização ou fixação pode ser representada pela poeticidade.

O acto poético, propriamente dito, com o seu desejo transformador do dado, abre um terceiro espaço entre o real e o imaginário, porque deseja libertar-se do seu contexto onto-socio-histórico. Este acto poético deseja tornar visível o que ficou excluído, o que o discurso dominante prefere manter inexplorável ou intraduzível. É neste sentido que o acto poético é, também, um acto político.

Esta descrição de processos de trânsito e de tradução, em que o poético ontológico se estende a um terceiro espaço, é uma concepção diferente embora não demasiado

afastada do pensamento de Manuel Gusmão, que reclamou a necessidade de “um terceiro ou terceiros para ficcionar ou testemunhar, surpreender ou promover o encontro de dois” (Gusmão 2010: 358). É sabido que a metaforicidade da terceira mão, do terceiro elemento, pessoa ou voz, vertebra a poesia e filosofia de Manuel Gusmão. Na tradutologia que se deriva da perspectiva pós-colonial ou decolonial do *third space* de Homi K. Bhabha, falar-se-ia de um devir que liga o original e a sua tradução. Em todo o caso, é uma poiese em que o político não está ausente, uma vez que todas as periferias, todas as margens representam, como já o dizia bell hooks, “the site of radical possibility [that] offers one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds” (1989: 153). O poético precisa sempre de se situar numa margem comparável.

Além de outras ligações, a concepção de uma terceira dimensão possibilita, também, uma arte e uma razão dialógicas, um *leitmotiv* poético-filosófico que Manuel Gusmão recebeu de Bakhtin. Cada noção relaciona-se com uma voz e um horizonte, sem dependência das dicotomias do bem e do mal, ou do verdadeiro e do falso. Os pontos de vista são múltiplos, sem privilégios nem hierarquias ou centros. Para Bakhtin⁸ e Gusmão, ao carecermos de uma verdade absoluta, e em vez de só falarmos no nosso próprio nome, precisamos de recorrer à citação (o autor de *A Terceira Mão* fê-lo, por exemplo, com Carlos de Oliveira e Herberto Helder, cf. Carvalho 2021).⁹ Neste contexto, acho especialmente pertinente a caracterização realizada por Inês Seabra Carvalho, no sentido de se poder constatar, na poesia ético-política de Manuel Gusmão, uma “articulação entre uma poética da coralidade e uma poética da alterização” (2021: 123). A concepção binária de “coralidade” e “alternidade” acaba por ser “articulada” (mas também desconstruída) pelo dialogismo da “terceira mão” ou de um terceiro espaço.

Quando se reclama, em *A Terceira Mão*, “Não consentir que ao mundo / imponham a ausência / De palavra” (2015: 71), coloca-se o acento principal na responsabilidade ética e política. Contudo, também se torna a reivindicar a ideia de uma literatura baseada na primazia da palavra. Bakhtin, desde a sua posição crítica com o formalismo russo, não adoptou esta perspectiva em todos os seus textos. Em “O autor e o herói”, o pensador russo mostra uma certa reticência em relação ao verbocentrismo da teoria literária, quando considera que “[a] criação do poeta não se situa no mundo da língua, o poeta apenas serve-se da língua” (1997: 207);¹⁰ e “o mundo da arte”, com os seus “tons emotivo-volitivos” seria “o mais próximo ao mundo unitário e único do ato” (*idem*:

124). Em “Para uma filosofia do ato responsável”, Bakhtin acaba por ser mais específico e afasta-se ainda mais do verbocentrismo tradicional:

O lugar singular do sujeito estético (do autor, do contemplador) no existir, o ponto de irradiação da sua atividade estética – do seu amor objetivo por um certo homem — tem uma só definição: a sua exotopia [*vnenachodimost*] em relação a todos os momentos da unidade arquitetônica <?> da visão estética, que torna pela primeira vez possível abraçar a arquitetônica inteira, seja espacial ou temporal, com uma única atividade afirmativa dos valores. A empatia estética — a visão do herói, do objeto, a partir do interior — se realiza ativamente deste lugar singular exotópico, e precisamente a partir daqui se realiza a recepção estética, afirmação e enformação da matéria da empatia na arquitetônica unificante da visão. (2017: 132)

Exotopia e extralocalização são conceitos básicos da estética bakhtiniana, embora não fique claro porque devemos conceber um sujeito estético extralocalizado. Qual seria a extralocalização, por exemplo, no contexto de uma *performance*, ou de um *happening*? Como se apresenta este estético quando se toca uma *collage* com os dedos (como o costumava recomendar, por exemplo, Paula Rego)? Seja como for, resulta evidente que em Bakhtin a “ficcionalidade do logos poético” não é pensada de uma forma tão radical como em Gusmão, nem se poderia deduzir da sua teoria a necessidade de o poético estar desprovido de um valor ontológico. Porém, em termos mais gerais, a exotopia bakhtiniana também demanda abandonarmos a dimensão da vida para podermos passar ao plano da arte, e nega que a arte possa verdadeiramente representar o mundo ‘real’, uma vez que esta se considera menor que a vida. Seria a “crise de legitimação” da literatura de que fala Manuel Gusmão (2010: 96).¹¹

Podemos encontrar uma perspectiva diferente de ficcionalidade/literariedade, e uma proposta de solução da crise de legitimidade, em Ursula K. Le Guin. Um dos melhores exemplos encontra-se nos contos reunidos em *The Compass Rose* (1983), onde “terolinguistas” do futuro decifram as linguagens animais e chegam a conclusões surpreendentes. Além de assumir a existência de linguagens nos diferentes seres orgânicos e inorgânicos, o conto “Announcement of an expedition” trata de ilustrar como nem a escrita nem o oral serviriam para representar adequadamente uma linguagem. O conceito do literário amplia-se até ao âmbito cinético, e especula-se até sobre uma poética das geolinguagens. Le Guin ironiza com a ideia verbocêntrica de

não haver comunicação entre plantas; e é interessante lembrarmos que, hoje em dia, a biocomunicação já constitui uma subdisciplina importante nas ciências biológicas.

Mas a autora norte-americana centra a sua crítica na influência das teorias da comunicação sobre as teorias da arte e da literatura, evocando o conhecido texto de Tolstói *O que É a Arte?*, de 1897, onde se diz que “A arte é a atividade humana em que um homem, conscientemente, através de certos signos exteriores, comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a comunicá-las e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos.” (1994: 51). Le Guin adverte-nos de que não nos devemos tornar em escravos dos axiomas tradicionais, e amplia a definição materialista de Tolstói ao questionar que a arte tenha de ser concebida *per se* como comunicativa. Desconheço se Le Guin conhecia ou tinha em mente a revolucionária teoria da tradução de Walter Benjamin (1923), com a sua intenção de reduzir e subverter a função abstracta ou comunicativa da língua, cujo peso ideológico o filósofo considerava estar a dificultar a nossa aproximação filosófica ao real. E no ensaio “Sobre a linguagem em geral” de 1916, Benjamin até estabeleceu que a tradução devia ser a preocupação principal da filosofia, conferindo-lhe uma função originária de uma evolução linguística que não parte da “linguagem humana” mas das linguagens das “coisas” e da “natureza”, ou seja, de linguagens não-comunicativas (151ss.).

Esta tentativa de Le Guin, de uma aproximação não-antropocêntrica dos conceitos de linguagem e de arte, num sentido menos dependente do comunicativo, foi retomada por Donna Haraway em *Staying with the Trouble* (2016).¹² Haraway apoia-se nas perspectivas sobre linguagens e poéticas alternativas de Le Guin quando introduz a ideia da simpoiese:

Sympoiesis is a simple word; it means “making-with.” Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...]. Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it. (2016: 58)

Embora o conceito da autopoiese tenha acabado por ter significados divergentes nos âmbitos das Ciências e das Letras, teve um enorme sucesso desde os anos 70. Começou a ser empregado pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela para definir a química de auto-manutenção das células vivas, e passou depois a ter um amplo e

diversificado emprego na sociologia, na teoria da cognição e na própria teoria da literatura, entre outros âmbitos. Manuel Gusmão fala, por exemplo, em *Uma Razão Dialógica*, dos “humanos enquanto seres simultaneamente determinados e auto-poéticos” (2011: 375) ou do “Conhecimento e poiesis dos humanos” como uma “configuração antropológica (formal e historicamente) aberta” (2003: 252).¹³ Porém, creio que esta necessária e matricial abertura da noção de literatura em geral, e de poesia em concreto, pode ser levada ainda “para um além do texto” escrito e da linguagem humana, no sentido que lhe pretende imprimir Haraway: “As long as autopoiesis does not mean self-sufficient ‘self-making’, autopoiesis and sympoiesis, foregrounding and backgrounding different aspects of systemic complexity, are in generative friction, or generative enfolding, rather than opposition.” (2016: 61).

Os sistemas autopoéticos e a própria metáfora da autopoiese que também empregamos em contextos literários são certamente fundamentais. Sobretudo por causa das suas enormes implicações em sentidos cibernéticos ou das ciências da informação, mas também em relação à acção humana eticamente responsável. Porém, Haraway adverte que os sistemas autopoéticos nunca são fechados, determinísticos ou teleológicos, e que toda a poiese é fundamentalmente simpoética, ou seja, em interacção com um contexto (2016: 33).¹⁴ O poético que aí acontece, embora seja nas limitações e condições da nossa existência, estabelece uma ligação com o mundo que permite novos espaços de percepção e de acção.

Concluindo, penso que neste enquadramento o poético, como percepção sinestésica e cinestésica daquilo que efectivamente somos, na nossa condição histórico-sócio-afectiva, e daquilo que nos torna permeáveis ao que nos circunda e que nos obriga a fazer escolhas e a tomar decisões, acaba por ser, em última instância, também uma condição simpoética. Uma condição de permeabilidade, em que o poético convive com o político, uma vez que, nas palavras de Manuel Gusmão, um “dever ético só [é] encontrável no poético” (2010: 387). Tratar-se-ia de uma prática individual mas inevitavelmente ligada ao Outro, sempre inserida num contexto onto-socio-histórico concreto. Embora não tenha sido neste sentido amplo, penso que a condição humana entre a alteridade e a indecidibilidade, descrita por Manuel Gusmão, permite continuarmos a pensar o simpoético também a partir do seu pensamento, uma vez que, “desde que somos um diálogo” (2010: 122), existe “a possibilidade de o leitor se transformar, a possibilidade do leitor ser transformado por aquilo que lê” (*idem*: 186). Esta ideia questiona as relações institucionalizadas entre arte e vida a partir da concepção de um poético-político que

também podemos interpretar em termos de simpoiese. Podíamos dizer que o poético-político pode representar um acontecimento em dois sentidos, na própria dinâmica de produção como na de recepção. A sua poeticidade contém um ideal de reformulação subversiva dos discursos hegemónicos, pode ser relacionada com um poético-ontológico que se estabelece na interação com o Outro, com uma preocupação anti-solipsista, simpoiética.

Quando Manuel Gusmão evoca que a literatura como “‘Conversa entre humanos’ e reinvenção da sua linguagem, dos seus gestos e das suas figuras” nos faz “encontrar a indecidibilidade, em que alguns insistem, mas também nos obriga a ir decidindo sobre o sentido” (2003: 252),¹⁵ podíamos pensar na dialéctica entre tradutibilidade e intraduzibilidade em Walter Benjamin. Só o indizível e o intraduzível conferem sentido à transversalidade de língua e história, num devir em que, seguindo outra vez Benjamin, devemos acrescentar que a língua não é só fenómeno cultural, mas também natural, um devir tanto ético-político como estético, que se manifesta na prática continuada da tradução.¹⁶

Nos tempos que correm, os do Antropoceno, do capitaloceno, com guerras e eventos quotidianos que nos levam a esquecer a crise verdadeira, derivada das consequência das alterações climáticas que nos esperam, a conversa é, no entanto, não somente entre humanos, mas também com o não-humano. Neste contexto, ao poético exige-se estar ainda mais em alerta, e tomar em consideração o simpoético. Hoje, a questão é a de cuidar e recriar, guardar e inventar, como sugere este trecho de “– Do corpo, as sílabas do fogo”, de *Teatros do Tempo*:

Guardar: inventar o mundo. Como se
consequisses imaginar que ele ama a poesia como
uma forma perdida para
o seu destino: uma força para o seu nome —
inumerável boca. O sol: a água, nas mãos abertas.
Mas isso exige mais. Isso exige
que alguém fale com outrem; e que a terceira
coisa, o herói, a terceira pessoa, seja
o que faz falar: o mundo que não cessa
de vir ao lugar do encontro, diferido embora.

NOTAS

* Burghard Baltrusch dirige a I Cátedra Internacional José Saramago na Universidade de Vigo, onde também coordena o grupo de investigação BiFeGa e o Programa de Doutoramento Interuniversitário em Estudos Literários. É colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto e do Interuniversity Centre for Research on Atlantic Landscapes and Cultures (CISPAC). A sua investigação centra-se na poesia actual, nas obras de Fernando Pessoa e José Saramago, e na teoria da tradução. É investigador principal do projecto “Poesia actual y política II: conflicto social y dialogismos poéticos”. Recentemente, publicou o livro *Poesia e Política na Actualidade – Aproximações teóricas e práticas* (Afrontamento, 2021). Esta e outras publicações estão disponíveis em <https://uvigo.academia.edu/BurghardBaltrusch>.

Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no projecto Poesia Actual y Política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos (PID2019-105709RB-I00), financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad do Governo de Espanha, e 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).

¹ É certo que, na união de linguagem visual e sonora, um texto sempre acrescenta um valor à mensagem. Neste sentido, explicar-se-iam tanto o voco- como o verbocentrismo. Para este último, a compreensão das palavras e dos diálogos é uma questão de fidelidade máxima à voz como uma expressão verbal que persegue inteligibilidade, diálogo. E, até certo ponto, a ideia da supremacia da palavra resulta natural. Talvez também porque vivemos de maneira verbocêntrica uma parte importante do nosso quotidiano humano, tendemos a reconhecer as vozes com mais facilidade do que outros sons e interessamo-nos sobretudo por elas.

² Cf. “a poesia como indissolubilidade de trabalho e não-trabalho, como razão impura; [...] em favor de uma outra hipótese que é a da pluralidade das figuras da razão e das maneiras de fazer os mundos que nunca poderão esgotar o mundo.” (Gusmão 2010: 355).

³ Gusmão afirma que com a “faculdade da linguagem, que é antropogenética, a literatura participa, enquanto técnica ou arte, da configuração do humano” (2011: 36).

⁴ Poder-se-ia dizer que ‘falar de si próprio falando de outras coisas’ resume-se ao inevitável processo de comunicação.

⁵ “Mesmo que pelo preço de algumas especificações ulteriores, as diferentes formulações sobre o carácter enciclopédico da literatura, vindas de horizontes que não são exatamente os mesmos, permitem compreender porque é que a filosofia se pode interessar pela literatura e porque é que teóricos e críticos literários podem, freqüentemente, sentir a necessidade da filosofia ou recorrer a ela, de forma mais ou menos disciplinarmente segura, para construir os modos das suas leituras.” (*ibidem*).

⁶ “[É] a Husserl ou à posteridade da sua fenomenologia que vários autores e tendências da hermenêutica literária irão recorrer, na tentativa de construir uma fenomenologia do texto literário ou da percepção literária que, se não ignora o linguístico, de alguma forma o procura ampliar ou transcender (cf. por ex., Roman Ingarden, Merleau-Ponty, ou W. Iser).” (2003: 251).

⁷ Cf. também Baltrusch 2022: 44-45.

⁸ Embora aqui represente somente um comentário lateral, surpreende como a argumentação desenvolvida por Bakhtin corre em paralelo à formulada, quase na mesma época, por Jean-Paul Sartre. E a comparação entre Sartre e Gusmão tornar-se-ia, assim, igualmente interessante.

⁹ Cf. também a via para “uma terceira família”, a do “testemunho multimodal” (Gusmão 2010: 356), uma família de que Jorge de Sena poderia ser o “emblema”.

¹⁰ “[U]m todo verbal que for percebido como todo verbal deixará de ser um todo artístico. Superar a língua como se supera a matéria física só pode ser feito de forma imanente; não se supera a língua negando-a e sim propiciando-lhe um aperfeiçoamento imanente em função de uma necessidade determinada. (A língua em si mesma é indiferente, é sempre auxiliar e não tem finalidade, serve indiferentemente à cognição, à arte, à comunicação prática, etc.). [...] A consciência criadora do autor-artista jamais coincide com sua consciência linguística” (*idem*: 207).

¹¹ Noutro texto, Gusmão cita Gumbrecht em relação à “perda de coerência da noção de literatura” (apud Gusmão 2011: 30), e conclui que a “resistência da literatura não deixa então de alimentar uma múltipla resistência à literatura” (*idem*: 31). Esta crise de legitimação da literatura representaria a “resistência ao carácter dialógico da linguagem em acção e uma submissão a uma concepção monológica da racionalidade, que tende reduzi-la à ‘razão instrumental’, [...] e tende a decalcar-se na racionalidade económica dominante” (*idem*: 34).

¹² Trata-se de uma obra inclassificável em termos de género científico ou literário (combina história científica, ecofeminismo, ficção científica e manifesto ecológico para defender o activismo no Antropoceno com uma elegante prosa poética). Kohn (2013) apoiou a base desta argumentação, que Haraway já defende desde há

- muitos anos, a partir da antropologia.
- ¹³ A auto-poiese também se evidencia, segundo Gusmão, “pela maneira como enuncia ou co-enuncia, na escrita, a sua “fala”, não tendo ao seu dispor senão “as palavras dos outros” (Bakhtine), pela maneira como remodelam os nossos sentidos” (2003: 252).
- ¹⁴ “Autopoietic systems are hugely interesting—witness the history of cybernetics and information sciences; but they are not good models for living and dying worlds and their critters. Autopoietic systems are not closed, spherical, deterministic, or teleological; but they are not quite good enough models for the mortal SF world. Poesis is synchthonic, sympoietic, always partnered all the way down, with no starting and subsequently interacting ‘units’.” (*idem*: 33).
- ¹⁵ Manuel Gusmão retomou esta ideia numa análise da poesia de Ruy Belo, em que destacou o enlace entre “a comovente conversa humana” e a “aventura da linguagem” (2010: 425).
- ¹⁶ Cf. também Gusmão sobre Herberto Helder: “linguagem e mundo estão, no poema, e por acção dele, em relação recíproca de invenção” (2010: 378-79) e, afinal, a poesia triunfa sobre a precariedade, sobre a “sua im-possibilidade” (*idem*: 386).

Bibliografia

- Bachtin, Michail M. (2011), *Zur Philosophie der Handlung*, trad. (do russo) Dorothea Trottenberg, ed. Sylvia Sasse, Berlim, Matthes & Seitz.
- Bakhtin, Mikhail M. (1997), *Estética da Criação Verbal*, trad. (do francês) Maria Ermantina Galvão G. Pereira, São Paulo, Martins Fontes.
- (2017), *Para uma Filosofia do Ato Responsável*, org. Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/UFSCar, trad. Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco, São Carlos, Pedro & João Editores.
- Baltrusch, Burghard (2022), “Sobre o poético e o político em José Saramago”, *Cincinnati Romance Review*, 52: 35-52.
- Benjamin, Walter (1991a), “Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, vol. II, 140-157 [1916].
- (1991b), “Die Aufgabe des Übersetzers”, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, vol. IV: 1, 9-21 [1923].
- Buescu, Helena Carvalhão/ Kelly Benoudis Basílio (orgs.) (2008), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Carvalho, Inês Seabra (2021), “A Terceira Mão ou uma outra hipótese tentada. Manuel Gusmão, poética, ética e política”, ed. B. Baltrusch *et al.*, *Poesia e Política na Actualidade. Aproximações teóricas e práticas*, Porto, Afrontamento: 121-136.

- Gusmão, Manuel (1986), *O Poema Impossível. O “Fausto” de Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2003), “O texto da filosofia e a experiência literária”, *Scripta*, 6:12: 235–257.
- (2004), “Da literatura enquanto configuração histórica do humano”, *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto: 309–319.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto — da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011), *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre literatura e a sua experiência do humano e a sua teoria*, Lisboa, Editorial “Avante!”.
- (2015), *A Terceira Mão*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Haraway, Donna (2016), *Staying with the Trouble. Making kin in the Chtulucene*, Durham/London, Duke University Press.
- hooks, bell (1989), *Yearnings. Race, gender and cultural politics*, Cambridge, MA, South End Press.
- Kohn, Eduardo (2013), *How Forests Think: toward an anthropology beyond the human*, Berkeley/Londres, University of California Press.
- Le Guin, Ursula K. (1983), *The Compass Rose*, Nova Iorque, Bantam Books.
- Merleau-Ponty, Maurice (1999), *Fenomenologia da Percepção*, trad. Carlos Alberto Robeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes.
- Saramago, José (2008), *A Viagem do Elefante*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Tolstoi, Leon (1994), *O que É a Arte?*, trad. Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im, São Paulo, Experimento.

II – No labirinto das imagens

Os Dias Levantados – um libreto dialógico e transmedial

Fernando Guerreiro*

Universidade de Lisboa – CET

Muito tem aprendido o homem,
Desde o romper do dia, desde que somos um diálogo
E sabemos uns dos outros: mas em breve seremos um cântico.

Friedrich Hölderlin

1. No mundo nada consegue estar quieto. Nele, uma coisa (átomo, sensação, gesto) apela, atrai, chama outra e esse sistema fácil e intrincado de relações, quando impressiona os nossos sensores, repercute neles e adquire a amplitude coral de um canto.

Com as ideias sucede o mesmo. Esferas que chocam entre si, definindo e inventando caminhos na *slot machine* aleatória e feliz que cada jogador tem de programar por si próprio.

No entanto, como no sistema solar, há um princípio de resistência, inércia, que mantém os astros à distância e permite, no espaço, o desenho da sua órbita.

É essa também a lógica de formação da imagem: dois longínquos que definem a parabólica de uma construção (nebulosa) que enxameia por instantes – e é quanto basta – o céu da literatura.

É este, afinal, o lugar do homem no universo. Com a ponta dos dedos, à distância, ele desloca, move, os acidentes da atmosfera. Dentro dele os terrenos (estratos geológicos), sobrepostos, acumulam-se até se abaterem e, confundindo as formações e os tempos, produzem uma nova versão (poética) da história do cosmos.

Processo em tudo análogo ao trabalho do poeta que poderíamos definir como uma toupeira transparente ou um caracol luminoso que faz da experiência em si da tração do mundo uma forma de esclarecimento (figuração) e iluminação da matéria.¹

Assim, ao metabolismo dos elementos e à dinâmica folhada e dissonante do seu *clinamen*, o que (cor)responderá no plano das matérias e imagens do texto, e das suas metamorfoses (formas, ritmos, mundos), em *Os Dias Levantados* de Manuel Gusmão (ópera que teve a sua estreia em 25 de Abril de 1998 no Teatro São Carlos em Lisboa e cujo *libreto* foi publicado em livro pela Editorial Caminho em 2002 [é essa edição do texto que aqui seguiremos sempre])?

2. O que farei então com este lápis? Como deslассarei o nó, muito entretecido e ligado, do texto (universo poético) de Manuel Gusmão?

Utilizarei como operador da minha tentativa de leitura – sempre amputada da sua realidade cénico-operática levantada colectivamente em palco e vivida, acreditamos, como um *happening* (acontecimento) – o “Prólogo” do *libreto*, reconhecendo nele a figura-molde 3D invaginada (uma espécie de “contra-relevo” de Tatlin a trabalhar a linguagem) do Hipocampo: esse diagrama de um “cavalo marinho”, detectável em certos cortes transversais do cérebro e em que se julga estar localizada, com componentes importantes do sistema límbico, a função (selectiva) da memória.

Se, como observa Julia Kristeva (“Le mot, le dialogue et le roman”), pelo *dialogismo* “o drama instala-se na linguagem”; abrindo-a ao “infinito potencial” do discurso (poesia) (1978: 100 [traduzimos]),² devemos também ter constantemente presente, sobretudo tratando-se de Manuel Gusmão, que a *intertextualidade*, como observa Pedro Eiras, constitui o “lugar poético de uma pluralidade de vozes” (2007-2008: 79).

Manuel Gusmão no texto “Incerta chama...” sublinha essa dimensão *dialogal* e *dialógica* (“o diálogo precede o monólogo” ele próprio “dramático” [2010: 24]) da sua concepção (antropológica) de linguagem e de literatura. Assim, para ele, “nenhum de nós inventa a língua em que escreve o poema” (*idem*: 14); para o fazer só temos “[as palavras] de outros que falam tumultuosamente dentro de nós e esperam que lhe falemos deles” (*idem*: 13): só por elas podemos “reconfigurar” um “lugar comum” que supõe sempre “uma comunidade multiplamente dividida” (e singularizada) e então, “quando [o] conseguimos, há algo, uma coisa no mundo, que muda de forma. Ou de figura” (*idem*: 14).

Voltemos então ao “Prólogo” (argumento ou “matriz simbólica”, nas palavras de António Pinho Vargas [2003: 90]) que é caracterizado, numa espécie de folha-frontispício da edição em livro, como “Conversa de espectros sobre o vivo” (2002: 15), o que coloca desde logo a questão de *o que precede o quê?* A “fantasmagoria” (“espectralidade” [Vargas 2003: 94]) do *elegíaco* (o “comemorativo” de uma data) ou o dramatismo da celebração de um *acontecimento*?³

A sequência das “falas”: “vozes” do “Prólogo” tem uma data: 26-27 de Setembro de 1940 e uma *localização*: Port-Bou, termos que constroem uma *cena histórica fantasmática*: a do contexto (poético e filosófico) da morte de Walter Benjamin na sua tentativa de passar a fronteira para Espanha (com destino, talvez, ao porto de Lisboa).

Tudo isto nos remete para o poema “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940” de *Teatros do Tempo* (2011 [2014: 93-96]).

Na verdade, o “Prólogo” de *Os Dias Levantados* reproduz na sua generalidade, com alguns cortes, o texto do poema de 2001, dividindo-o por diferentes “vozes”: as do Anjo da História, de Walter Benjamin e do Anjo Camponês. Mais significativos são talvez os passos aqui não incluídos: no primeiro interroga-se a “identidade” (“propriedade” do nome) de Walter Benjamin: “serei eu aquele que se chama / W. B., ou chamo-me simplesmente / assim?” [2014: 94]) (em *Os Dias Levantados* segue-se a fala de Walter Benjamin: “O que é um nome? Quem vive nele? / Que farei eu com o meu?” [2002:18]); no segundo caso (em *Os Dias Levantados* a omissão do texto dá-se na fala de Benjamin), pergunta-se: “O que tem ele [AC] a ver com o anjo da história?” (com minúscula). Aí, “à espera”, o Anjo Camponês teria sido marcado pelo “peso do real” (“as *leis reais do nosso / peso*”) e aguardaria um “acontecimento” ou a própria “morte” (2014: 95 [excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são os do autor]).

De acordo com o princípio de *pensar por figuras* (alegórica ou transmiticamente), para Manuel Gusmão como para Maria Gabriela Llansol (*Onde vais, Drama-Poesia?* [2000]), que ele cita, “a escrita não imagina [...] vê” (tem “visões”) e as “figuras” (constelações significantes de sentido(s)) que aí se formam, levantam e esculpem (tudo isto a 3 ou mais dimensões), “*vêm do futuro*” (“só depois de escrito percebemos que tudo se passou no futuro”, observa ainda Llansol, citada por Gusmão [2011: 168]).

Assim, temos aqui 3 vozes, assumindo os Anjos, segundo o autor (“Nota sobre o trabalho dos *Dias*”), o estatuto de “figuras do testemunho” (2002: 101)⁴: o Anjo da História, que se desdobra na figura de Walter Benjamin, e o Anjo Camponês (“mortal”: plano do real / História), vindo possivelmente da poesia de Carlos de Oliveira onde

surge com “a terceira luz na mão” num dos poemas da secção “Descrição da guerra em Guernica” do livro *Entre Duas Memórias* (Oliveira 1992: 330). Aqui, à voz mais grave (masculina) de Walter Benjamin contrapõe-se a voz quebrada (*flactus vocis*) do Anjo da História e a feminina do Anjo Camponês – o que, pensamos, tem implicações no tom: registo (por vezes bucólico/elegíaco) da obra assim como na sua “feminização” (um aspecto, pensamos, marcante da poesia do autor).

Como é dito no texto, trata-se de levar a(s) imagem(ns) ao *estado de excepção* do real (2002: 17) – o de uma “poesia concertante intempestiva” que é o da música (como o tempo) “fora dos eixos” (*idem*: 93)⁵ – de modo a *fazer acontecer o real* (o “acontecimento”: 25 de Abril) na e pela linguagem – assim como pela música (*fazer imagem pela música* [Vargas]), enquanto *acto* coincidentemente poético (“po-ético”) e político (“a política como *poiesis*”, como afirma Gusmão [2002: 98]).

Com efeito, se é pelo lado “comum” e “polémico” da linguagem que, na poesia (dialógica e dramática mas também coral e operática) entra (e labora) a História, esta depõe-se no texto (e elabora-o) como *teatralidade*, já que “a dimensão cenográfica da história [...] se dá a ler enquanto construção teatral”, observa António Guerreiro, e isto através de um conjunto de “cenas” (fulgor?) onde se inscreve uma multiplicidade (polifónica, consonante-dissonante) de vozes e discursos (2008: 170).⁶

Compreende-se assim, continuando com António Guerreiro, que a “justa língua política” (que é também a “poética”) da escrita do autor, seja a que tem em conta “a dicção [tonalidade de enunciação: cantante vibrante] como acontecimento transformador da língua [...] capaz de construir e articular um mundo” e, com ele, uma “comunidade” (*idem*: 173). Ou seja, nas palavras agora de Manuel Gusmão (também citado por António Guerreiro), “escrever o acontecimento, reinventar o que aconteceu, fazer acontecer na linguagem o acontecer disso que é matéria de memória, matéria histórica e, desde sempre também, matéria verbal e transdiscursiva” (2002: 97).⁷

Daí a importância do motivo do *agora* que, no processo, sobretudo a partir da terceira parte do texto (“Tomar a palavra: escrever o tempo”), se torna quase um deíctico: o “agora”, com efeito, refere esse momento de “perigo”, “crise decisiva”, que separa os tempos e retoma a “origem” já que esta, como escreve o autor, “não é tanto o que está para sempre perdido, mas aquilo que regressa perpetuamente no tempo, como o poema” (*idem*: 100).

Esse *agora da imagem* – mónada em que se cristaliza (mas instável/dinamicamente: é isso a dialéctica) uma “constelação carregada de tensões” (Benjamin, “Sobre o

conceito de História” [2010: 19]) – constitui em si, entre passado e futuro (porque nele se “incrustraram estilhaços do messiânico” [*idem*: 20]), uma “*abreviatura extrema* [da] história de toda a humanidade” (*ibidem*).⁸

Vai-se assim da lógica (binária, fechada) do 2 ao 3 e às suas “figuras” (declinações): o *terceiro incluído da terceira mão* (aérea, fantasma, talvez de Carlos de Oliveira [2014: 82]), ou de uma *terceira pessoa* (a construída, na poesia, pelas palavras dos outros [*ibidem*]), mas também o da *imagem dialéctica* (de Benjamin) ou do “salto” de um *terceiro excedente*, seja ele “tigre” ou a “Revolução” (“o tempo do *agora*, quando o tempo sai dos eixos, o tigre salta a céu aberto, e é uma revolução”, sublinha Manuel Gusmão [2002: 99]).

Mas vai-se também do 4 (número do “colectivo” [quatro soldados, operários] ou da “coralidade”) ao ∞ , plano cósmico do *clinamen* lucreciano e da música (“Como te farás à música?”, pergunta a certa altura o Anjo da História ao Coro [*idem*: 84]).

Como Manuel Gusmão refere no “Posfácio” (“Nota sobre o trabalho dos *Dias*”) de *Os Dias Levantados*, trata-se aqui de “*reinventar uma coralidade para a poesia*” (*idem*: 99 [sublinhamos]).

Para Pedro Eiras, a “coralidade” faz corpo (palavra: canto) com “o *poiein* do poema” (2007–2008: 80). Por um lado, ela constitui um lugar do “desapossamento da identidade” (*idem*: 79) e de “abertura” à “hospitalidade do outro” (*ibidem*) – um ponto de emergência de “vozes poéticas” que se inventam na acção, “se fazem a si próprias” (*idem*: 94) num registo coral (lírico) operático, ele próprio “levantado” (como os dias: real) pelo carácter cinético–alegorizado, aumentado e plurimodal do texto –, mas por outro lado esse é também o lugar em que se pode formar (ecoar) “a própria voz singular [que] canta no lugar de todos” (*idem*: 80). O que instaura uma relação de contraste dialéctico entre “coro” (“uno, lúcido, sofredor”) e “coralidade” (que é “díspar, polémica, combativa”) (*ibidem*), ou seja, entre uma tendência para a “dissonância” (contrastes e rupturas da/na coralidade – nos termos de Gusmão, “jogar nas dissonâncias e nos desdobramentos de um coro, singularizar nele uma voz” [2002: 99]) e outra para uma “(re) fusão” (por vezes deceptiva – pense-se no “Êxodo” final – da tonalidade do texto).

Tem-se aqui, com efeito, a “coralidade” de uma “multivocalidade social, discursiva e poética” (Gusmão 2002: 99) que é tanto a de vozes: *palavras* (“Elas voam, minhas as palavras dos outros” [90]) como a de imagens (“partes de formas de vida” [100]), tudo casos de uma *imagem-plurimodal (=medial)–palimpsesto* já que não há categorias, géneros

ou mesmo poéticas (no sentido aristotélico) que consigam dar conta do seu pleno (e livre) exercício. Visa-se assim criar um “contínuo” (fundo) musical em que venha, se possa inscrever o descontínuo da *imagem-fulgor* – do ponto de vista do “discurso” tem-se também menos uma “narrativa” do que “quadros cintilantes” (*idem*: 99) ou, dito de outro modo, menos “representação” do que “figuração” (Llansol) –, procurando-se através de um “gesto”, “articulação plurivocal” (mas também medial: textual), agora nos termos de Pinho Vargas, atingir a ordem do “vivo” e “penetrar no vivido de uma forma de que um livro de história jamais será capaz” (*apud* Cachopo 2013: 101 e 105).

Mas, como se referiu, enquanto “irrupção de imensas vozes e corpos no teatro da história” (Gusmão 2002: 98), o 25 de Abril configura-se como uma *abreviatura* (Benjamin): uma “constelação de datas” (*idem*: 97) (e “tempos” [*idem*: 99]), entretecendo-se – e dando nós que podem ser desapertados ou deflagrar – na teia (ainda incompleta) de “simultaneidades” que constituem a “espessura da tatuagem e do palimpsesto” de um texto polifônico e polivalente (*idem*: 99). Uma “data” que é simultaneamente uma *imagem dialéctica* e uma *abertura*, melhor, o “dia inicial” de um “novo tempo” ou “calendário” (Benjamin 2010: 18), razão por que dar conta dela, “homenageá-la” ou “celebrá-la” (*idem*: 166) não consiste tanto em “representá-la” (tolhê-la num figurino figurativo) como (re)escrivê-la, isto é, “escrever o acontecimento, reinventar o que aconteceu” numa “matéria verbal e transdiscursiva” (Gusmão 2002: 99).

Enquanto “abreviatura” (símbolo), as “datas” (25 de Abril mas também 25 de Novembro) abrem a uma *composição significativa pitagórica* que se articula com o real e a obra (nas suas diferentes linguagens) em função das operações dos *Números*.

Di-lo claramente António Pinho Vargas no texto (“Guia para os *Dias*”) incluído no encartado da edição em CD da ópera (EMI Classics, 2003) – e isto é válido tanto para o que ele denomina a “página simbólica” do “Prólogo” como depois para a sua declinação contrapontística ao longo da obra. Na verdade, Pinho Vargas refere-se aí ao “antiquíssimo processo de extrair equivalências entre letras e números e notas musicais”, “durações ou valores rítmicos” (2003: 90). Assim, continua, de *Abril* “retirei as letras com correspondência possível nos sistemas de notação das várias línguas”, enquanto que, “a partir dos números, sobretudo 25 e 74, retirei hipóteses de intervalos, nos dois sistemas possíveis [o tradicional e o mais recente]” (*idem*: 92).

Já no caso da poesia de Manuel Gusmão, o 3 – o número ímpar, agudo, que desfaz o nó do 2 e permite, pela imagem-dialéctica, o “salto do tigre” e a “abertura” da História e da Literatura (como poesia) – constitui o número (símbolo) recorrente,⁹ em

consonância, pensamos, com a afirmação de Brecht de que “o comunismo é a 3ª coisa/ aquela coisa simples que é difícil de fazer”, declaração incorporada no corpo do terceiro poema (“Bertold Brecht”) do conjunto “Poemas Londrinos” de *A Foz em Delta* (2018: 23).

Debrucemo-nos então sobre duas ocorrências, aqui, do número 3: a dos *anjos* – de facto, parece-nos que há sempre um *terceiro anjo* omissivo-implícito, não só o Anjo Camponês mas também o que designamos por *Anjo Operário* – e, claro, as três *mulheres* (irmãs=camponesas=escritoras [talvez Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llanosol e Fiamá Hasse Pais Brandão / Luiza Neto Jorge]).

Se o Anjo da História é caracterizado como “imortal” (2002: 101) – colocando-se no plano do mito e da teleologia – assim como “visionário” (“o que vejo cega e contudo vejo” [*idem*: 80]), já o Anjo Camponês (vindo talvez, como referimos, da poesia de Carlos de Oliveira) é apresentado como “mortal” (*idem*: 100) e “parcial” (*idem*: 95), situando-se mais explicitamente no plano do real=História e da ação=política.

Se a “voz quebrada” (*flactus vocis*) do Anjo da História (uma voz, por vezes, “feminina”) se desdobra na voz masculina de Walter Benjamin, o Anjo Camponês, com a sua voz feminina, sublinha desde o início (“Prólogo”) o “impasse” da História (da “fraca força messiânica” [*idem*: 19]) e da ausência de um “Messias” (*ibidem*). O que poderá vir, então, em vez dele (“Que fareis com a promessa sem Messias?”), pergunta [*idem*: 20]): talvez Lenine (*idem*: 19), um camponês ou um operário (o “povo”, a “arraia-miúda” da crónica de Fernão Lopes como figura da “multitude” [*idem*: 63])?¹⁰

A resposta, em certa medida, vem na terceira secção de *Os Dias Levantados* em que *tomar a palavra* (“Quem toma a palavra?”), pergunta o Anjo Camponês, “Nós”, responde um “trabalhador do campo” [*idem*: 59]) significa *escrever o tempo*, quase sinónimo, “no chão da História (III.1), de *escrever a terra*, já que esta não só sedimenta tempo – é a duração: História (“A nossa história / escrevemo-la na terra”, lê-se [62]) – como tem a ver (corporiza-a) com uma pulsão/ritmo (simultaneamente uma *dynamis* e uma *physis*) que é a de uma “caligrafia”=“escrita”. Assim, “Fica escrito: *Reforma Agrária*” (*idem*: 63 [sublinhamos]).

Ao longo do texto, contudo, verifica-se uma tendência para as falas do Anjo Camponês convergirem (até totalmente) com as das figuras “femininas” (3 “mulheres”: “irmãs” [46, 84]): já no “Êxodo”, a “3ª irmã”, performando essa assimilação, apresenta-se como o possível “anjo terrestre / da terrestre anunciação” (94), tal como, no final, a fala do Anjo Camponês antecede a das “três irmãs” e a do “coro” (“Ninguém pode fechar o céu aberto”, diz este [*idem*: 95]).

Na verdade, a ausência do Anjo Operário, no quadro coral da “voz quebrada” do Anjo da História que o aproxima do registo (feminino) do Anjo Camponês e das “3 irmãs”, reforça a tendência bucólica (III.1) e elegíaca da obra, assim como a sua latente *feminização*. Desse modo, o “Êxodo” (final) abre com uma música elegíaca (que vem de trás: “Agora acabou / O tempo está a entrar nos eixos” [Coro A (*idem*: 83)]) que depois se eleva: “Não acabou” (Coro B [*ibidem*]) para se expandir no final na “fusão” de vozes “femininas” (Coro A e B, Anjo da História, as 3 irmãs) tornando-se o texto quase imperceptível (ele sublima-se, por assim dizer, em coralidade, música). Tem-se assim um final que, apesar de “auroral” (as Três [irmãs]: “O Sol é grande, / a lua vermelha e branca”) e “aberto” (Coro: “Ninguém pode fechar o céu aberto” [*idem*: 95]), assume uma tonalidade, pensamos, “fraca”.

O motivo das *três irmãs* já surge no poema “Invocação e dedicatória” de *Teatros do Tempo* (2001) que abre com a fala da “3ª irmã” – talvez a mesma “3ª irmã” que, em *Os Dias Levantados*, se (auto)apresenta como o “anjo que anuncia” (2002: 53), o “anjo terrestre, / da terrestre anunciação” (*idem*: 94). Em *Teatros do Tempo* é-lhe associada uma “voz quebrada / perdendo sílabas na fala” (2014: 43), embora no final do poema se faça um “apelo” (“dá-me a tua voz para a minha fala”) para que ela dê “unidade” e explicita a voz do sujeito: “E então eu digo as vozes / Eu falo de viva voz” (*idem*: 44). Por isso as três se “multiplicam” (“Não eram irmãs, nem serão três / mas era como se fossem” [46]) e, como congregam em si “a juventude do mundo” (*ibidem*), o seu “silêncio” revela-se ser o da “poesia” (“o silêncio delas dizia palavras [...] / e havia um esplendor fosforescente nas suas falas” [*ibidem*]): “E era um teatro, era um filme, era a dança ainda perto da origem” (62), conclui-se.

A primeira ocorrência das “3 mulheres” em *Os Dias Levantados* (em III.3. “Elas acendem o lume”), dá-se numa situação matricial, doméstica, configurando-se elas como as que “acendem” / “guardam o lume”, ou seja, suportam, fundam e defendem a “casa” (III. 2, “As casas andantes”), ou, dito ainda de outro modo, a “comunidade: “cultura” – e por isso, também, elas são “escritoras”. Por outro lado, guardando “a chama nas cinzas” (*idem*: 87), elas podem a qualquer momento descobrir a “luz” (“eu quero as luzes / uma casa toda acesa” [*idem*: 53]) ou deflagrar o “incêndio” da História / Revolução (“Eu quero o turbilhão / em que o mundo nasce / composto de mudança” [*idem*: 54]), restituindo-nos um “real inteiro” (fulgor em fogo).

Depois de uma segunda ocorrência (III.2, “As casas andantes”), elas ressurgem no “Êxodo” (final): “As Três irmãs: as vidas de uma liberdade” (*idem*: 85).

Aí, apropriam-se do *chão (comum) da poesia* (o soneto de Sá de Miranda, diferentemente glosado, cujo primeiro verso [“O Sol é grande, caem co’a calma as aves”] é citado pela primeira irmã [*idem*: 87]), e dialogam com os dois Anjos, relançando a História (=Revolução) (isto é, o “salto do tigre”: “a máquina do voo / a brasa sob a cinza” [*idem*: 88]). É na voz da 3ª irmã que se dá também a transmutação do motivo das “aves” de Sá de Miranda no “milhão de pássaros em fogo” que evoca Rimbaud (*idem*: 90).

Tem-se assim o voto de uma “plena poesia” que se faz nesse lugar da intersecção com o real em que o *erro de ortografia* (“Comparativa Agrária” em vez de “Cooperativa” [*idem*: 62]) inventado pela operária agrícola – catacrese (intermedial) que a fotografia, incorporada como *hors-texte* no livro, fixa e monumentaliza – nos faz passar da *Gramática à poesia* enquanto “invenção”: *poiesis* da “língua de alegria” em que ela escreve a História: “Reforma Agrária” (*idem*: 63).

Plena poesia, assim, a que corresponde também o desejo de “plena vida” (“il faut changer la vie” [Rimbaud]) para “melhor ouvirmos / o som e a fúria dos sentidos” (*idem*: 92): uma vida una e plural (“as outras vidas todas / que eu poderia ter / que nesta me roubais” [*idem*: 90] > “a este corpo mais almas são devidas” [*idem*: 92], clama-se) a que pode agora corresponder a propriedade de um nome (“quem escreve por mim / ou em meu nome? Ou / não tenho sequer / nome?” [*ibidem*]) que é ao mesmo tempo um nome vivo, uno e plural (“Dizemos <eu>... / Mas podíamos ter vários nomes únicos” [*idem*: 93]). A “fatria” das três irmãs realiza assim a “terra comum” (“Nós somos uma terra sem amos” [*idem*: 94]) e a “comunidade” do “humano” (“o mais comum / o sem nome e sem fundo do humano” [*idem*: 95]).

3. Neste quadro (poético) dialógico,¹¹ a *mise en scène=situation* da obra configura-se como uma “instalação” (deposição de um palco: lugar: teatro): não só 1) a de um *décor e cenografia coral* (“a produção de gestos verbais que desenharam figuras do humano” [Gusmão 2010: 146]: ou seja, “uma série de gestos / a falarem misturadamente com as coisas”, conectando-se numa nova “sintaxe” encarnada [2007: 74]), como 2) um *dispositivo de encenação* (celebração poético-histórica) trabalhado como uma “matriz” (grelha) dialógica e plurimedial que, nos seus “quadros cintilantes” (2002: 99) e pelo improvisado do “agora” de uma “performance” (musical-vocal ao vivo), procura captar no *kairos* do acontecimento o lado po(i)ético da acção histórica e política (acontecimento do qual o espectáculo faz parte): por isso, aliás, não se têm aqui Nomes próprios ou

“personagens históricas singularizadas” (*idem*: 199) – de facto são poucos: Catarina [Eufémia], Bento [Gonçalves], Dias Coelho [que não é nomeado] e, claro, Walter Benjamin – mas *figuras-fulgor* icónicas (comuns) em que se (re)sacraliza profana e politicamente (e logo poeticamente) o real.

Como entender então a disposição (sobreposição, contraste, alternância) de movimentos (de grupo [o coro], saídas e entradas de cena), vozes e posições de enunciação supra-individuais e colectivas? Compreende-se que só a “coralidade” de vozes e meios (suportes, linguagens) pode fazer justiça a uma palavra (fala) colectiva e total. Somos assim confrontados com “outra hipótese prosódica para a pronúncia do mundo” (2007: 73) (“outra poética para uma gramática comparada / do oral e do escrito” [*idem*: 74]) que é a de uma *língua de alegria* (2002: 63) veiculada por uma *imagem-palimpsesto* (3D hologramática) de constelações irradiantes de palavras, imagens e sons (nos termos do autor, “constelações transtemporais [anacrónicas]” de um texto-palimpsesto [2011: 169]).

Assim, se a “pluralidade das línguas” (vozes) e a das “escritas da história” nos dão a ler: ver a “prosa integral” de uma “espécie de esperanto” (Benjamin 2010: 160), o texto-mosaico-palimpsesto de Manuel Gusmão – nisso próximo dos modelos da Menipeia de Bakhtine (Kristeva 1978: 106) e da Rapsódia de Jean-Pierre Sarrazac (convocado por Maria Helena Serôdio [2008: 162]) –, devido à sua dimensão de *espectacularidade* (a *opsis* não-aristotélica), dá-se também ele à interpretação, no seu volume (densidade: concentração) encarnada (3D), como um *hieróglifo*.

Encontramo-nos, com efeito, perante uma “produção” da linguagem como *dépense* que constrói uma *outra cena* (“uma outra cena augurando / uma outra história” [2007: 74]), uma dimensão “não representável e não mensurável” (Kristeva 1978: 313 [traduzimos]) que é a do Livro e da operação do seu desdobramento dramatizado e multimédia no tempo e no espaço.¹² Melhor dito, nas condições de efectivação da obra de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas, o livro funciona (a referência é ainda Mallarmé) como um *totem-vivo* em torno do qual se podem congrega as “palavras da tribo”.¹³

Mas não só já que o modelo da Ópera (ou cantata-dramática) – a “forma total” que se pode oferecer como o lugar de ressonância (dissonante) em que se celebra dramaticamente esse nó da História em que, pela palavra (poesia), se faz e desfaz (reajusta) o mundo – intui, engloba e a partir de si irradia (transpõe-se cénica e cenograficamente [uma didascália alude a “interferências no ecrã” (2002: 82)], a

presença sobredeterminante e fantasma, na obra, do cinema: uma presença constante, articulada em diferentes situações e motivos, na poética geral (e obra) de Manuel Gusmão.¹⁴

Em “A Terceira Mão de Carlos de Oliveira”, Manuel Gusmão refere-se a uma “espécie de cinema de palavras” que é “uma caligrafia sumptuosa” (eléctrica) (2007: 72).

Já em *Os Dias Levantados* (de novo numa didascália) repõe-se a “alegoria da Gruta” de Platão (*República*, VII), equacionando-a em função de uma espécie de *Teatro-Cinema* em que “sombras mimam o combate”, “em frente a uma cortina”, face à qual “o coro fragmentado forma agrupamentos que se fazem e desfazem (2002: 81).

Essa referência ao dispositivo do cinema – “olho mecânico” (2014: 226) mas também, como em Jean Epstein, “olho de mosca”, poliédrico e caleidoscópico (2013: 62) ou mesmo “espelho de metamorfoses” (2007: 64) – já se encontrava, como referimos, em vários poemas de *Migrações do Fogo* fazendo a dupla passagem da *noite* (primordial) *para o dia* (2000: 24, 28, 43) (“Então, as máquinas de cena apagam toda a luz e acendem / uma imagem semovente e fixa do universo; // da noite do universo; da noite / universal” [2014: 250]) mas também da *escrita para o ecrã* (=cinema): “página a página, abre-se um écran” / “Então, o filme varre o teu cérebro” (*idem*: 208).

“Sombras de um combate” (2002: 81), as imagens de cinema são referidas (em termos que evocam o Saint-Pol-Roux de *Cinéma vivant*)¹⁵ como “formas solares” (2014: 206) / “de luz” (*idem*: 213) (*punti luminosi*), mas também, denotando a sua relação “dramática” com o real, enquanto “cicatrizes escritas numa língua morta” (*idem*: 207).

Trata-se sempre de “imagens fragmentárias” (*Pequeno Tratado das Figuras* [2013: 59]) em que se dá a “hemorragia / do real projectado” (*idem*: 61) mas onde, pela operação (milagrosa) de uma “montagem cega” (como a da montadora de Godard [em *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995)]) – e já que à “noite” (no negativo) se tem um “écran completo e completamente negro” (*idem*: 59) –, se nos mantivermos atentos às sugestões de um “acaso objectivo” que compulsa “fragmentos / de mundos diferentíssimos” (“de mundos / a distâncias e velocidades incomparáveis” [*idem*: 63]), se podem sempre encontrar rimas surpreendentes e “ressonâncias de música” (*idem*: 64-65), ou seja, “acordes justos” que incendeiam imagens (película) e real, permitindo (“Filmar o vento de Joris Ivens”) que a “máscara” se torne “fonte de vento” (de energia material e eléctrica) que “transfigure” a imagem de modo a que os “desenhos” (fotogramas, quadros) se tornem um “filme” (=cinema) (*idem*: 65), respondendo assim

à pergunta de toda a escrita: “No labirinto das imagens / o que falta para serem um filme?” (*idem*: 57).

Ter-se-iam, deste modo, *imagens-tácteis* (hápticas) pelas quais se tocam as coisas e elas nos tocam (numa espécie de *cinéponge* como o de Jean-Daniel Pollet?): assim, escreve o autor, “guardarei essas imagens [...] até as ter no cinema do sangue nas / mãos que te inventaram, até as ter nos dedos” (2014: 251).

4. Concluindo: se, como escreve Manuel Gusmão em “Da condição paradoxal da poesia”, a “tarefa” do poeta, nisso próxima da do “relojoeiro”, deve ser “abrir uma oficina e aí tomar em reparação o mundo, fragmento a fragmento, tal como ele lhe aparece” (2010: 14), então, rephraseando o que ele escreveu a propósito de Herberto Helder – e substituindo o nome deste pelo seu –, “se Manuel Gusmão é possível [...], tudo é ainda possível” já que ele é “a possibilidade extrema, aquela que quase se confunde com a impossibilidade, que funda os possíveis” (*idem*: 151).

NOTAS

* Fernando Guerreiro é docente aposentado da Faculdade de Letras de Lisboa. Investigador do Centro de Estudos de Teatro da FLUL. Publicou, entre outros, os livros de ensaios: *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Marat, Sade* (2000), *O Canto de Mársias – por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade* (2015), *A Cadeira (do) Fantasma – Cinema excêntrico* (2021).

¹ Reproduzimos aqui, com cortes, a primeira parte (“a forma cristal”) de “Holograma”, texto publicado no Outono/Inverno de 2007/2008 no nº 10 da revista *Textos e Pretextos* dedicado a Manuel Gusmão.

² Relendo e rescrevendo as teses de Mikhail Bakhtine, na linha do trabalho feito pelo grupo *Tel Quel* nos anos 60, e a sua reinterpretação das obras de Lautréamont, Mallarmé e Ponge, Julia Kristeva encara o *dialogismo* como “inerente” e “originário” ao próprio trabalho da linguagem (1978: 87). Como ela escreve, “a palavra literária”, um “complexo sémico” polivalente e polideterminado, configura-se como o “cruzamento de superfícies textuais” (“diálogo de escritas”), no quadro de uma concepção espacial e volumétrica, e não “linear”/“plana”, do funcionamento da linguagem (*idem*: 83). Daí a concepção do texto como um “modelo tabular” (“mosaico” [85]) em que cada unidade age/intervém como um “pico sobreterminado” (*idem*: 83). A lógica do “dialogismo” é assim a de uma *inter/intra* e *transtextualidade* que abre ao que a autora designa como o *transfinito* (*idem*: 92): a potencialidade em aberto, infinita, do modo como o “poético” (um acontecimento destrutivo-constutivo a fazer-se e em acto) elabora os códigos da linguagem comum (ou convencional, “literária”). Tem-se contudo aqui um “transfinito” não “teleológico” mas, de acordo com as lições de Rabelais, Hugo ou Lautréamont, *material* e *profano*, processando-se segundo um conjunto de operações translinguísticas e transmediais que Bakhtine designa como a *carnavalização* da linguagem: “a estrutura carnavalesca é como o registo de uma cosmogonia que não conhece a substância, a causa ou a identidade a não ser numa relação com o todo que só existe na e pela relação” (*idem*: 99).

- ³ Pinho Vargas, no encartado que acompanha a edição em CD da ópera, também alude à necessidade de incluir o “vivo” nesse quadro antepictórico histórico “espectral” (2003: 94).
- ⁴ Como observa João Barrento, os Anjos, em Benjamin, configuram-se como “forças anônimas” e “enigmáticas” (Jacques Lacan [Encore] refere-se a um *être-ange*, suporte da sua “estranheza”) que constituem ao mesmo tempo “figuras” de uma “polaridade real-irreal, efêmero-duradouro”, ou mesmo “masculino-feminino” (ao fim e ao cabo “afecções do corpo e da alma” [Espinosa]) (2022: 67); “figuras” que referem, designam e interpretam (simbolizam) a deriva do real (= História) em função de “sinais”/“ecos” em que uma “origem” reverbera no presente (*idem*: 74).
- ⁵ Esse é aliás o plano da História (política) mas também o de um trabalho que revolve (geologicamente) a(s) matéria(s) de que se constitui o mundo: como é dito, “as marés da terra / cantam no coral do canto” (2002: 60).
- ⁶ “Ouvem-se vozes (como Bakhtine dizia) ou ecos, restos delas: ouve-se mais ou menos diferido < o som e a fúria > do viver histórico”, precisa Manuel Gusmão (2011: 140).
- ⁷ Assim, se a “poesia” nos dá a “linguagem em estado de nascimento” (melhor, de “co[n]-naissance” [Gusmão 2010: 134]) (na poesia, escreve o autor, dar-se-ia o “perfeito nascimento da linguagem no poema”), a sua “origem perpétua” [*idem*: 13–14.], ela permite tanto a “escrita de si” (no cadinho dos outros [Rimbaud] como funciona enquanto “operador de historicidade” já que ela é a linguagem “mais carregada de comum” (Meschonnic), de uma “comunidade a vir” (e de outra ordem do “humano”) (*idem*: 138–139).
- ⁸ Para Walter Benjamin, a Imagem dialéctica constitui “o lugar em que o passado converge com o presente para formarem uma constelação [fulminante]” (2010: 163), tratando-se sempre de “reconhecer no passado aquilo que converge na construção de um único momento”: o *agora* instante do Presente (*idem*: 155). No entanto, como o “passado se concentra no instante” (transborda-o, leva-o a um ponto simultaneamente de saturação, vibração e ruptura), ele *funda*, ou seja, “entra na memória involuntária da humanidade” (*ibidem*). Trata-se contudo de uma imagem que “irrompe subitamente” no sujeito, num “momento de perigo” (*idem*: 163), daí que, porque esta imagem é “*dialéctica, descontinua e irregular*” (*ibidem* [sublinhamos]), a “desordem” seja o espaço imagético dessa “presentificação anamnésica involuntária” (*idem*: 164). E isto sem esquecermos que, para Benjamin, “só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, i.e., não arcaicas” (*apud* Barrento 2022: 295).
- ⁹ Com efeito, já na sequência “A Terceira mão de Carlos de Oliveira” (A *Terceira Mão* [2007]) se referia que “a terceira mão são várias vezes três” (71), ao mesmo tempo a de Carlos de Oliveira, a de Herberto Helder e uma “outra” (3ª), a do “terceiro excluído”, “a outra / mão, a outra, a indefinidamente outra” [*ibidem*]: a saber, a que *abre o jogo* (“a que dá por não concluída a série / das outras duas” [70]), assim como a do *leitor* (“a mão armada do leitor” [69]), também ele agente da História (e do “dialogismo” [Kristeva]). Assim, “a terceira é a mão do leitor que vê 2 em 1, 1 sob 2, / e abre a contagem, a série só aparentemente fechada” (que vai do 3 ao ∞), ou seja, a que “[alucina] dança e vê coisas” (70).
- ¹⁰ Coloca-se aqui, parece-nos, uma questão: onde se encontra o 3º anjo? Um possível, arriscamos, Anjo Operário? No poema de Carlos de Oliveira (o primeiro da secção “Descrição da guerra em Guernica” de *Entre Duas Memórias* [1986]), o Anjo Camponês já surgia, em certa medida, na *recessão da (não) vinda desse 3º anjo* já que, é dito, “os seus olhos rurais / não compreendem bem os símbolos / desta colheita: hélices, / motores furiosos” [1992: 330]). Com efeito, é perturbante, pelo menos para nós, essa ausência, como voz (e coral), do elemento “operário” e da componente industrial e urbana, mais moderna e capitalista, da economia e da Revolução. A de uma “mão”, como a 2ª da sequência “A Terceira Mão de Carlos de Oliveira”: “a segunda reescreve as primeiras manufaturas / vibra por todo o lado a enérgica luz da indústria” (A *Terceira Mão* [2007: 67]). Essa componente (os “3 operários” [dois homens e uma mulher]) só surge em III.3, na sequência “A cidadania limiar” (onde se contra-dialoga com o patrão), depois da entrada dos “camponeses” (III.1) e das “mulheres” (III.2) (2002: 68–71). Ainda nessa sequência surge a referência a Bento [Gonçalves] e à questão do “trabalho” – “castigo” ou “libertação”, discute-se (*idem*: 69) – concluindo-se que “se o trabalho não é cidadania / a cidadania não é inteira (*idem*: 71).
- ¹¹ António Pinho Vargas, no seu “Guia” para *Os Dias Levantados*, refere ter escrito música “a partir do texto, com o texto, apesar do texto ou contra ele”. “[A]s palavras estão lá escritas por mim enquanto música”, acrescenta (Vargas 2000: 88).
- ¹² Para Mallarmé, com efeito, a “operação” do Livro estabelecia “a possibilidade de um lugar”, ocasião de uma “fragmentação da unidade” e “da sua perda virtual que conduz à sua multiplicação” enquanto ritmo=semiosis=música (*apud* Kristeva 1985: 589 [traduzimos]).
- ¹³ O “espectáculo”, enquanto “acontecimento”, encarado como “acontecimento multimédia”, ou seja, “um excesso [excédance] que abre ao comum” (149) do “ser-para-o-outro enquanto ser-comum” (153) num “têlos materialista que surgiria de baixo”, como escreve António Negri (2009: 154 [traduzimos]).
- ¹⁴ Sobre o cinema da poesia de Manuel Gusmão escrevemos mais detalhadamente no texto “Cinepoiesis. O cinema astral de Manuel Gusmão” (2008). Basta pensar, entre outros, em poemas como “A possibilidade de uma imagem”, “O cinema da noite”, “Rapazes” (referência a *António, um rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo [1999]) ou “As claras imagens”, todos de *Migrações do Fogo* (2003).

- ¹⁵ “O Sol tem estado até agora lá fóra, ele deve situar-se no interior. O cinema tem-se limitado às sombras de Platão, ele tem de sair da caverna. O prisioneiro deve libertar-se”, escreve Saint-Pol-Roux (1972: 96). Só assim, enquanto operação à vista e a céu aberto, como a poesia, dele se poderá dizer que nos dá “Pã visível” (102 [traduzimos e sublinhamos]).

Bibliografia

- Barrento, João (2022), *Walter Benjamin – A Sobrevida das Imagens*, Lisboa, Edições do Saguão.
- Benjamin, Walter (2010), *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cachopo, João Pedro (2013), “Entrevista a Manuel Gusmão e António Pinho Vargas: em busca d’*Os Dias Levantados*”, in *Literatura e Ópera, Textos e Pretextos*, 18, Centro de Estudos Comparatistas / FLUL: 90-105.
- Eiras, Pedro (2007-2008), “Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta da polis”, in *Manuel Gusmão. Poesia e Crítica, Textos e Pretextos*, 10, Centro de Estudos Comparatistas / FLUL: 68-91.
- Guerreiro, António (2008), “Os rumores da História e os seus signos”, in Buescu, Helena Carvalhão / Basílio, Kelly Benoudis (orgs.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 167-174.
- Guerreiro, Fernando (2007-2008), “Holograma”, *Manuel Gusmão. Poesia e Crítica, Textos e Pretextos*, 10, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas / FLUL: 86-88.
- (2008), “Cinepoiesis. O cinema astral de Manuel Gusmão”, in Buescu, Helena Carvalhão / Basílio, Kelly Benoudis (orgs.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 95-115.
- Gusmão, Manuel (2002), *Os Dias Levantados*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2007), *A Terceira Mão*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011), *Uma Razão Dialógica – Ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, Lisboa, Editorial “Avante!”.

- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014), *Contra todas as Evidências – Poemas Reunidos II*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial “Avante!”.
- Kristeva, Julia (1978), “Le mot, le dialogue et le roman”, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil: 82-102 [1969].
- (1986), *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Éditions du Seuil [1974].
- Llansol, Maria Gabriela (2000), *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Negri, Antonio (2009), *Art et Multitude – Neuf Lettres sur l’art suivies de Métamorphoses*, Paris, Mille et Une Nuits.
- Oliveira, Carlos de (1992), *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Saint-Pol-Roux (1972), *Cinéma Vivant*, Paris, Rougerie.
- Serôdio, Maria Helena (2008), “Intimations of mortality speaking from some character in whose soul I now live. A poesia de Manuel Gusmão em hipótese dramatúrgica”, in *Poesia e Arte. A arte da poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, org. Buescu, Helena Carvalhão / Basílio, Kelly Benoudis, Lisboa, Editorial Caminho: 155-165.
- Vargas, António Pinho (2003), “Guia para os Dias”, in *Os Dias Levantados*, EMI-Classics.

Discografia

- Vargas, António Pinho (2003), *Os Dias Levantados*, libreto de Manuel Gusmão, Lisboa, EMI-Classics.

Uma antiquíssima arte do diálogo: das fotografias de Hans Silvester aos poemas de Manuel Gusmão

Vitor Ferreira*

Universidade do Porto - ILCML

O verso que dá origem ao título deste texto é da autoria de Manuel Gusmão e encontra-se na última parte de *Pequeno Tratado das Figuras* (2013), intitulada “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”. Os 24 poemas (ou talvez seja mais acertado descrevê-los como fragmentos poéticos) que compõem esta secção têm como referente as pinturas corporais praticadas por tribos africanas, ao longo do Vale do Omo, entre a Etiópia, o Quênia e o Sudão.

Não será descabido afirmar que um dos registos mais completos desses “corpos da pintura” pode ser observado através do trabalho fotográfico desenvolvido por Hans Silvester. Nascido em 1938, o fotógrafo e ecologista alemão é autor de uma vasta obra publicada, sendo que os seus trabalhos mais célebres “pintam” a cores e em alta resolução fotográfica as tribos do Vale do Omo. Por exemplo, em 2006, publicou *Ethiopia. Peoples of the Omo Valley*, obra dividida em dois volumes (“Custom and ceremony” e “Face and body decoration”), que contêm fotografias de diversas tribos que habitam a região. No ano seguinte, ocupar-se-ia das tribos Surma e Mursi, tendo publicado *Natural Fashion. Tribal decoration from Africa*. Nos textos que acompanham essas obras, Silvester explica que as pinturas dos corpos são efémeras e irrepetíveis. Contudo, a “técnica” é demonstrada às crianças, pelas mães, desde muito cedo. As pinturas corporais são, assim, exercícios essenciais nas práticas comunitárias desses povos. Silvester elucida

igualmente que a ausência de espelhos (nem sequer a água lamacenta do rio permite o reflexo) impede que esta arte seja praticada isoladamente: note-se que uma segunda pessoa é sempre necessária para pintar certas partes do corpo, como a cara ou as costas.

De facto, é muito comum encontrar múltiplos membros da tribo junto ao rio, praticando uma comunhão entre arte e natureza. O corpo nu é a superfície da pintura (a tela); enquanto a terra providencia as cores (a matéria da qual a pintura é feita). A nudez dos corpos, assim como a sensualidade íntima e tátil (pintam, sobretudo, com os dedos das mãos), conferem uma dimensão erótica que Silvester explica no seguinte excerto:

There is a very special and very sensitive relationship between painter and model, based on physical contact through touch, and the exploration of the body. The hand runs over the skin, explores its forms, and traces motifs that follow the specific curves and hollows of each individual. [...] Quite apart from the obvious sexual pleasure, these movements seem to hark back to something from the dim and distant past – a kind of lost sensuality. (2009: 6)

A última frase do fotógrafo, na qual alude a um “passado escuro e distante” ou a uma espécie de “sensualidade perdida”, também pode ser pressentida obsessivamente nos fragmentos poéticos de Manuel Gusmão. Cito na íntegra a antepenúltima parte de “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” (e na qual se encontra o verso mencionado no título deste texto):

Migrantes embaixadores do humano viajam
à nossa frente para chegarem primeiro
e quando chegarem lhes explicareis
quem somos;

OU é até nós que vocês chegam
e testemunham do que alguns foram e outros
poderíamos ter sido?

Humanos agora antigos, vocês comovem-nos
E olhais
e olhamos

e procuramos ouvir as vossas cores
nas margens do lago tentando recordar-nos
da antiquíssima arte do diálogo

E a inquietação
que a vossa beleza nos canta no peito
é difícil de explicar:
foi de gente como vocês que nós viemos
ou é para essa liberdade da pintura
que caminhamos?
(2013: 100)

No poema de Gusmão, esses “[h]umanos agora antigos” resistem exemplarmente a uma história ameaçada pelos progressos da civilização. Perante estes corpos, o poeta demonstra, em simultâneo, fascínio e inquietação. Os seus versos desdobram-se em tentativas de conferir um retrato justo e fidedigno dos povos fotografados por Silvester. E como o poeta não esconde, o assombro provocado pelas fotografias “é difícil de explicar”. A comoção do poeta ao observar as fotografias pode quiçá ser comparada à relatada num livro posterior, *A Foz em Delta*. No poema intitulado “Mark Rothko”, Gusmão escreve na primeira estrofe: “É subitamente um golpe que te fende algures / e irradia. / Tentas resistir. / Terá sido o artista ou as suas próprias obras – estas aqui – que te obrigaram ou obrigam / a esta luz de recolhimento ou desmaio” (2018: 20).

Também nesta secção de *Pequeno Tratado das Figuras*, o poeta parece tatear, com as palavras, as *fendas* da dúvida e do desconhecido. A diferença abismal entre o modo de vida dos povos do Vale do Omo e o *ocidental* é notório, o que leva Gusmão a interrogar o “progresso” – de onde viemos, para onde caminhamos – ainda haverá espaço para essa “liberdade da pintura” na (nossa) civilização? Como podemos nós comunicar com estes corpos, estabelecer um diálogo com estas vidas tão distintas das nossas? Eis a dúvida que persiste no fragmento seguinte, o penúltimo do livro:

Que diríeis de nós?
Poderíamos nós originar um poema
que fosse vosso e vos servisse
de fala para uma emoção, um afecto

que vos afeiçoasse a vida
e a paisagem?

OU só vos conseguimos dizer
a miséria e a doença
o vendaval da destruição
a glória vã deste triste mando
que da sua humanidade
desabita o humano
(*idem*: 101)

A expressão “vendaval da destruição” remete para o progresso que avança pelo mundo como uma tempestade, eco da célebre reflexão de Walter Benjamin, presente na nona tese de “Sobre o conceito de História”.¹ É evidente que o progresso (tão celebrado por alguns) pode trazer consequências negativas (para outros), como a “miséria”, a “doença”, o “vendaval da destruição”. Mas o “futuro” também pode trazer um empobrecimento da comunicação, virtualidade excessiva e desumanização. Recordo, por isso, as palavras de Manuel Gusmão, proferidas há mais de vinte anos, numa entrevista concedida a António Guerreiro: “Estamos numa época em que é colocada uma grande ênfase na comunicação, e muitas vezes estamos perante aparelhos que se limitam a comunicar o que já faz parte de um consenso manipulado” (2008: 21).² Neste seguimento, uma década mais tarde, o escritor também alertaria para a existência de “um pensamento único [que] é o vasto simulacro de uma voz sem sujeito, a voz sem sujeito de uma cultura mediática de massa, que esborrata, apaga e evapora o complexo e rude som da fala entre humanos” (2012: s/p).

Por conseguinte, Manuel Gusmão expressa, por um lado, o desejo de comunicar com as tribos africanas, mas, por outro, teme que essa relação lhes seja prejudicial. Pois, tal como esclarece Hans Silvester, o contacto com o Ocidente, impulsionado pelo lucro das atividades turísticas, tem trazido desfechos arrasadores para as tribos do Vale do Omo: “encounters with outsiders have intensified the practice of body painting at the risk of rendering it unnatural. The paintings have become a source of income for some of the tribes” (2009: 6). Silvester reforça que o turismo avança a um ritmo feroz, “subverting and destroying the lives of the local people even more irrevocably than civil or tribal wars, trade and the vagaries of the climate” (*ibidem*).

No entanto, e como Silvester também esclarece, é importante não esquecer que o Vale do Omo é uma zona de guerra e conflitos, sendo atividades comuns o tráfico de armas e marfim. Além disso, as jovens mulheres são vítimas de práticas cruéis:

When [young women] reach about twenty, they have to undergo an incision of the lower lip, into which is inserted a ‘disc’ – a tradition which has unfortunately persisted right through to the present. It is an extremely brutal custom, but it is all the more entrenched because of the fact that a girl bearing this token will earn a great deal more for her father, since her bridal price may even double – fifty cows instead of the twenty or twenty-five normally paid by the prospective husband. (Silvester 2009: 3)

A sede desenfreada do progresso, alimentada pelo capitalismo, e as suas consequências negativas deveriam, certamente, merecer um olhar crítico. Note-se que o próprio Hans Silvester também denuncia ferozmente a epidemia insustentável do turismo, alertando para a ameaça de extinção das tribos que (ainda) praticam as pinturas corporais. Por outro lado, tampouco deixa de intervir através dos textos que acompanham as fotografias, apelando a um certo “progresso” que seja capaz de abolir práticas discriminatórias ou cruéis (como aquelas a que as jovens mulheres são sujeitas).

Além disso, também é curioso verificar que o grande testemunho de Silvester se dá através da fotografia, uma arte muitíssimo distante das tribos africanas, consequência do desenvolvimento industrial e tecnológico. As suas fotografias são, aliás, como referi num momento introdutório, a cores e a alta resolução. Note-se que no trabalho do fotógrafo alemão não há uma tentativa de retornar ao analógico, a um estado *primitivo* da fotografia (estratégia de resistência adotada por vários fotógrafos contemporâneos). Pelo contrário, as imagens de Silvester são comprovativas do poder sedutor dos avanços tecnológicos.

Nos últimos anos, a discussão sobre a fotografia tem apresentado uma profunda desconfiança quanto ao futuro do *medium*. A crescente saturação visual, decorrente de um avanço tecnológico exponencial, tem gerado, não raras vezes, alertas sobre a morte da fotografia enquanto expressão artística. Muitos teóricos e críticos culturais, considerando as implicações de programas de edição de imagem (como o Photoshop) e a ampla difusão de fotografias em plataformas digitais e redes sociais, defendem mesmo o conceito de “pós-fotografia”.

Todavia, importa não esquecer que o próprio conceito de “progresso” acompanhou a discussão a respeito da fotografia desde os primórdios da sua invenção. Na introdução daquela que é possivelmente a mais célebre antologia de textos sobre fotografia, *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg refere que “[o]s primeiros a escrever acerca da fotografia [entendiam]-na como um novo meio de comunicação, uma aplicação da ciência à obtenção de imagens, como um verdadeiro símbolo de revolução e *progresso*” (2013: 13; itálico meu). Nalguns textos incluídos nessa mesma antologia, o progresso era celebrado entusiasticamente. Por exemplo, em “O estereoscópio e o estereógrafo”, redigido em 1859, Oliver Wendell Holmes serve-se de uma citação de *Paradise Lost* de Milton e de outra do Novo Testamento para chegar à seguinte conclusão: “uma nova época na história do *progresso* humano começou no momento em que Ele ‘em luz incriada / tendo habitado por toda a eternidade’ pegou num lápis de fogo da mão do ‘anjo em pé no Sol’ e o colocou nas mãos de um mortal” (2013: 98; itálico meu).

Recorde-se, porém, que nem todos os escritos pioneiros sobre a fotografia se revestiam de otimismo e deslumbramento. Em “O público moderno e a fotografia”, publicado no mesmo ano que o texto previamente citado, Baudelaire censurava a fotografia, definindo-a como “o refúgio de todos os pintores falhados, demasiado pouco talentosos ou preguiçosos para acabar os seus estudos” (2013: 103). Para Baudelaire, “o *progresso* mal aplicado da fotografia” contribuía “como aliás todo o progresso puramente material, para o empobrecimento do génio artístico francês, já tão raro” (*ibidem*; itálicos meus). Segundo o escritor francês, apenas a poesia poderia ser uma receita eficaz para combater o empobrecimento artístico que tanto temia: “a poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um sirva ao outro” (*ibidem*). Mas, acima de tudo, as palavras de Baudelaire demonstravam um receio:

De dia para dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. [...] Afirmará o observador de boa-fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são totalmente estranhas a esse resultado deplorável? Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como produto do belo, não verá, ao fim de certo tempo, particularmente diminuída a capacidade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial? (*idem*: 104)

Encontramos igualmente repercussões dos receios baudelairianos no primeiro “Manifesto do surrealismo”, onde Breton criticava ferozmente o progresso e a arrogância racionalista: “Sob o artifício da civilização, sob o pretexto do *progresso*, acabámos por banir do espírito tudo o que com razão ou sem ela pode ser qualificado de superstição, de quimera: por abolir todo o modo de procura da verdade que não seja conforme ao uso” (2016: 20; itálico meu).

Quase cem anos após a publicação do primeiro manifesto surrealista, continuamos a encontrar reflexões muito semelhantes. Por exemplo, o fotógrafo Paulo Nozolino, numa entrevista de 2017, exprime as suas suspeitas em relação ao progresso da seguinte forma: “Ao longo dos tempos, têm tentado vender-nos uma ideia de felicidade contínua. Acontece que o *progresso* é extraordinariamente violento. E essa violência é de tal ordem que as pessoas têm de se aperceber dela, têm de tentar travá-la” (*apud* Gomes 2017: s/p; itálico meu). Assim, o fotógrafo concebe a sua prática fotográfica como a maneira possível de resistir a essa violência.³ Receios semelhantes são esboçados por Manuel Gusmão na quinta parte do poema “Em Évora, o som do mar”, de *A Foz em Delta*:

Walter Benjamin escreve em *Inocência e experiência*;
– ficávamos cada vez mais pobres à medida
que íamos entregando,
peça por peça, o património da humanidade;
muitas vezes, tivemos que empenhá-lo
por um centésimo do seu valor, para receber
em troca a moeda miúda da “actualidade actual”.
Não presentes o que há de semelhança familiar
entre o que ele tinha escrito e o que nós agora escrevíamos?
Diante da porta está a crise económica
e por trás dela, uma sombra:
a próxima guerra.
– Como te prepararás para ela? Saberás sequer reconhecer
que chegou e quais os lados que te oferecerão?
(2018: 69)

Assim, a poesia, como qualquer arte cuja *chama* (sirvo-me aqui do idioleto gusmaniano) não se deixa apagar pelo vento do progresso, é um veículo frágil dessa

voz que resiste, procurando, sempre, a chama de outras vozes. E talvez por isso Manuel Gusmão escreva noutro poema do mesmo livro: “A poesia é uma palavra vibrante, uma palavra tão carregada de sentido / que vibra; / dar outra vez o nome às coisas / dar outros nomes às coisas mostra-as / a uma luz e segundo uma música diferente” (*idem*: 42).

Em suma, nestes tempos de incerteza e ceticismo, para a fotografia, mas também para a poesia, e perante as ameaças sempre presentes da violência, da injustiça e da destruição, urge cultivar essa antíquíssima arte do diálogo, pois como Manuel Gusmão refere numa entrevista de 2016: “para dizermos uma palavra precisamos de dois homens ou de duas pessoas, porque só quem ouve a palavra é que verdadeiramente a diz, só quem é capaz de a dizer é que revela que é capaz de perceber essa palavra e de julgá-la” (2016: s/p).

NOTAS

* Vítor Ferreira é doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma tese intitulada *Escrever com Luz. Fotografia e literatura em Fernando Lemos, Manuel Gusmão, Rui Nunes e Luís Quintais*. É cofundador e coeditor da revista eletrónica de estudos e práticas interartes *Skhema*. Em 2020 publicou, em conjunto com o fotógrafo e artista visual Rui Dias Monteiro, o livro *Basta que um Pássaro Voe*, um objeto híbrido que partiu da leitura conjunta da obra literária de Rui Nunes. *4.48 Psicose*, desenvolvida em colaboração com Maria Torres, foi a sua primeira criação no âmbito das artes performativas (2022).

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).

¹ “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. [...] O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (Benjamin 2017: 14).

² Cito a partir da transcrição da entrevista presente em *Poesia e Arte. A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão* (2008). No entanto, a entrevista original concedida a António Guerreiro foi publicada pela primeira vez a 4 de agosto de 2001 no *Expresso*.

³ “a minha fotografia é também uma forma de resistência à violência do progresso, que está a roubar-nos tempo. Já não há tempo para pensar, só queremos o fútil” (Nozolino *apud* Gomes 2017: s/p).

Bibliografia

- Baudelaire, Charles (2013), “O público moderno e a fotografia”, in *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, org. Alan Trachtenberg, Lisboa, Orfeu Negro: 99-104.
- Benjamin, Walter (2017), *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Porto, Assírio & Alvim.
- Breton, André (2016), *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Letra Livre: 11-59.
- Gomes, Sérgio B. (2017), “Fotografar para nos obrigar a ver”, in *Público*, 9 de junho, <www.publico.pt/2017/06/09/culturaipsilon/noticia/um-fotografo-a-por-areia-na-engrenagem-1774596> (último acesso em 08/02/2023).
- Gusmão, Manuel (2008), entrevista concedida a António Guerreiro, in Buescu, Helena Carvalhão / Basílio, Kelly Benoudis (orgs.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 19-22.
- (2012), resposta ao inquérito “Poesia e Resistência”, realizado por Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, <<https://lyracompoetics.ilcml.com/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>> (último acesso em 08/02/2023).
- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016), entrevista concedida a Maria João Cantinho e João Oliveira Duarte, *Revista Caliban*, <<https://revistacaliban.net/entrevista-com-manuel-gusmao-904d401e9ea4>> (último acesso em 08/02/2023).
- (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial “Avante!”.
- Holmes, Oliver Wendell (2013), “O estereoscópio e o estereógrafo”, in *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, org. Alan Trachtenberg, Lisboa, Orfeu Negro: 11-17.
- Silvester, Hans (2009), *Natural Fashion. Tribal decoration from Africa*, Londres, Thames & Hudson [2007].
- Trachtenberg, Alan (2013), “Introdução”, in *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, org. Alan Trachtenberg, Lisboa, Orfeu Negro: 11-17 [1980].

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 irredutível. 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 omnipresente 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 injeção 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 decaí 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 efrasticamente 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).

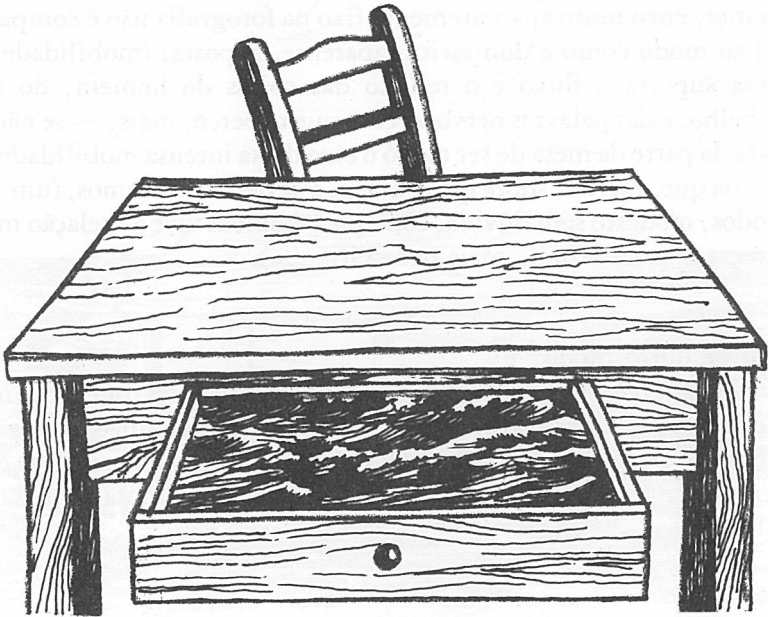
Bibliografia

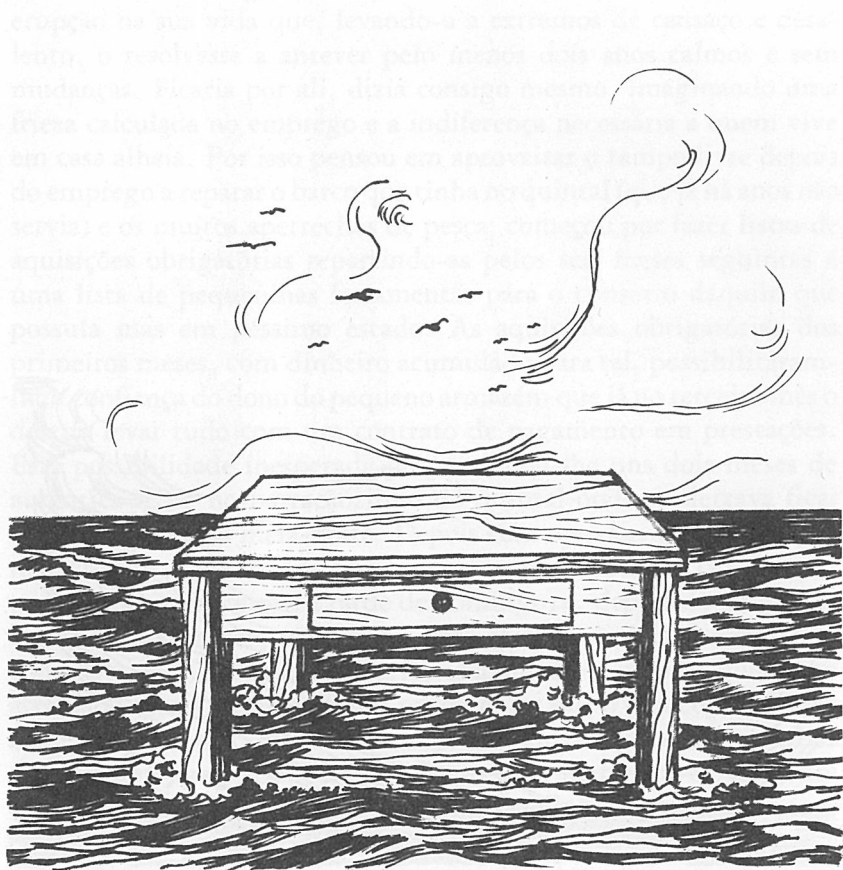
- Benjamin, Walter (2010), “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20 [1940].
- Donne, John (1959), *Devotions upon Emergent Occasions. Death’s Duel*, The University of Michigan Press [1624].
- Gusmão, Manuel (2005), *Migrações do Fogo*, 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.

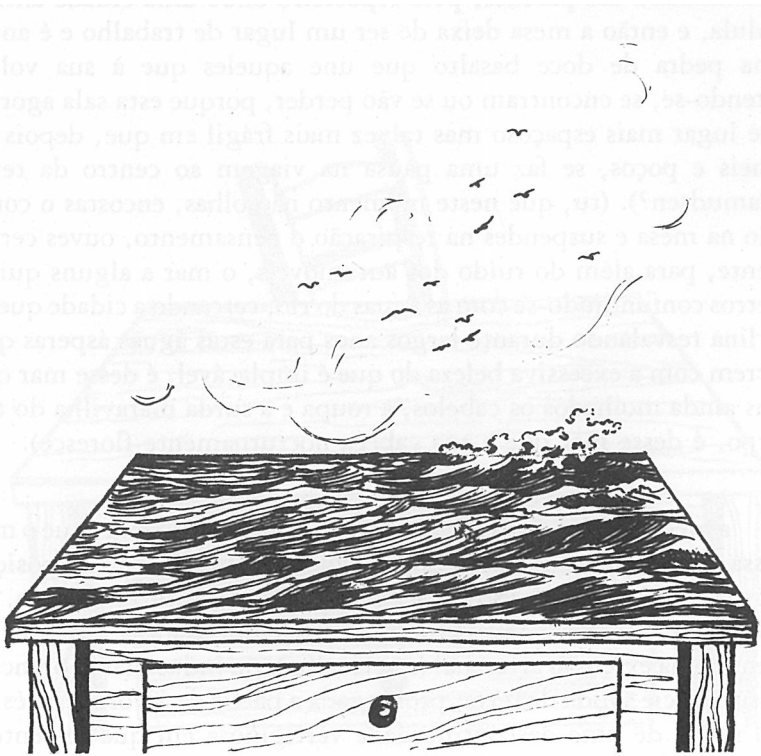
Entre as artes

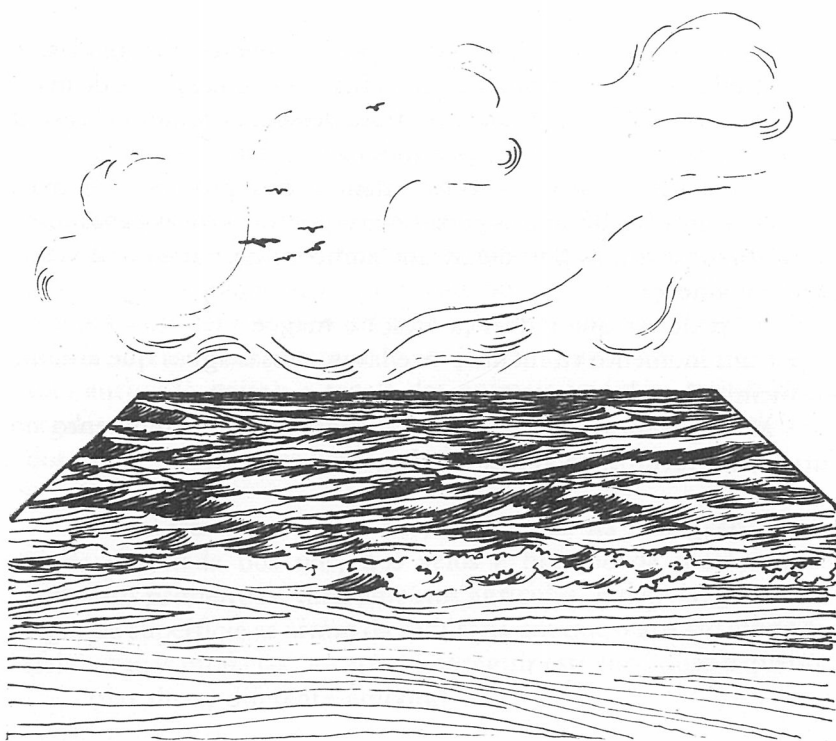
A mesa do mar

Teresa Dias Coelho*









E eis que recomeça: a mesa rochosa no centro do mar. A mesa da luz. Há mais noite no mar que no céu e a luz da ilha está ali como o gume do canto fatal que atrai, estoira e dispersa o metal dos barcos e os destinos da navegação. “Está ali” – é o que podemos dizer. Depois contamos histórias entre a nostalgia e o elogio, o pânico e a esperança. Glosa, variação. A insistente retomada do tema. A miniatura do interminável. Então tu ouves “Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...”

Manuel Gusmão,

“O Jardim dos caminhos que se dividem – O Poder do centro”







* **Teresa Dias Coelho** é pintora. Licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi assistente convidada da Universidade de Évora. Expõe colectivamente desde 1978 e individualmente desde 1981. Está representada, entre outras, nas colecções do Museu de Arte Moderna da Fundação C. Gulbenkian e da Casa Fernando Pessoa. Os desenhos sobre textos de Manuel Gusmão “A mesa (d)o mar (preparativos de viagem)” aparecem pela primeira vez, em 1980, na revista *Mar*; em 1995, dão origem à exposição “A mesa d(o) mar” e a um novo texto de Manuel Gusmão, que integra o respectivo catálogo. Manuel Gusmão volta a escrever para as exposições “O Jardim dos caminhos que se dividem - O Poder do Centro” (2008) e “Turn Again” (2018). “No labirinto das imagens”, do catálogo de 2008, encontra-se publicado em *Pequeno Tratado das Figuras* (2013).

A árvore das quintas

Manuel San-Payo*





E perguntava-se o pintor: o que tenho eu com isto, que tenho entre as minhas mãos?
E respondeu: Tenho múltiplos da árvore das quintas. Ela, a árvore tornou-se numa obsessão gráfica que me veio habitar. E depois a cada pulsação sua respondia um impulso em mim, um impulso gráfico que dominava a obsessão da árvore ou a árvore obsessiva e lhe impunha o meu ritmo.

Manuel Gusmão

“A árvore das quintas”, *A Foz em Delta*



* **Manuel San-Payo** é artista plástico. Licenciado em Pintura pela ESBAL e Professor Auxiliar de Desenho na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro fundador e curador da Galeria Monumental (Lisboa), espaço de divulgação de arte contemporânea e de intercâmbio de artistas da escultura, pintura, vídeo, fotografia, instalação, entre outras. A sua tese de doutoramento O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António Sequeira testemunha o interesse pelos diários gráficos, prática que cultiva e valoriza como laboratório de registos, experimentações e descobertas. A sua exposição individual de pintura e desenho “A árvore das quintas” (2011, Galeria Monumental) foi acompanhada do texto homónimo de Manuel Gusmão, publicado em A Foz em Delta (2018).

“Todas as tensões da vida
transformadas em esplendor de teatro”

Luís Miguel Cintra*



Entrevista a Luís Miguel Cintra

* **Luís Miguel Cintra** é actor e encenador. Foi co-fundador, em 1973, do “Teatro da Cornucópia”, companhia que dirigiu até à sua extinção, em 2016, com 43 anos de actividade e 127 criações. Na Cornucópia, encenou e interpretou, em 2003, *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, com tradução de Manuel Gusmão.

Participou como actor em dezenas de filmes, entre os quais *Sobre o Lado Esquerdo*, realizado por Margarida Gil, com argumento de Manuel Gusmão. Entre outros prémios, foi Prémio Pessoa e Prémio Universidade de Coimbra, em 2005; em 2014, foi a figura homenageada pelo Festival de Teatro de Almada. Em 2016 o Teatro Municipal de São Luís atribuiu o seu nome à sala principal. Recebeu do Governo Português a Medalha de Mérito Cultural em 2022.

III – Entre a chama e o cristal

Manuel Gusmão, leitor providencial de Carlos de Oliveira (a propósito de poesia e da noção de mimese generalizada)

Rosa Maria Martelo*

Universidade do Porto - ILCML

The road of excess leads to the palace of wisdom.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

1. A obra de Carlos de Oliveira sempre exerceu um enorme fascínio sobre Manuel Gusmão. Logo em 1981, ano da morte do escritor, Gusmão organizou e prefaciou uma importante antologia comentada da poesia de Oliveira; e em 2009 iria publicar *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, um ensaio fundamental para a compreensão do romance *Finisterra – Paisagem e povoamento* (1978). Entre um trabalho e outro, e até hoje, Manuel Gusmão retomou e expandiu a sua leitura de Carlos de Oliveira em diferentes estudos, alguns dos quais foram reunidos no volume *Tatuagem e Palimpsesto* (2010), enquanto os mais recentes viriam a ser coligidos no livro *Neo-realismo, uma Poética do Testemunho – Alguns exercícios de releitura* (2018), mais precisamente no capítulo “A arte da poesia em Carlos de Oliveira”. A esta presença constante da obra de Carlos de Oliveira na ensaística de Manuel Gusmão, devemos juntar ainda os muitos diálogos mantidos na poesia, especialmente no livro *A Terceira Mão* (2008). E várias outras relações criativas poderiam ser assinaladas: a recuperação da figura do “Anjo camponês”, do poema

“Descrição da guerra em Guernica”, retomada no libreto concebido por Manuel Gusmão para a ópera *Os Dias Levantados* (1998), comemorativa do 25 de Abril; a elaboração do guião do filme *Sobre o Lado Esquerdo* (2007), de Margarida Gil, inspirado na vida e na obra de Carlos de Oliveira.

Os dois escritores certamente se cruzaram por diversas vezes em Lisboa, especialmente nos anos setenta. Mas Manuel Gusmão, nascido em 1945, pertence já a outra geração, e essa posição, diferenciada ou mesmo sequencial, faz dele uma espécie de “interlocutor providencial” de Carlos de Oliveira, no preciso sentido que Óssip Mandelstam deu à expressão. No ensaio “Sobre o interlocutor”, ao comparar o leitor expectável para a poesia com alguém que encontrasse uma mensagem dentro de uma garrafa trazida pelo mar, tornando-se assim o seu destinatário “desconhecido mas determinado”, Mandelstam sustentava que aquele a quem a mão da providência entregaria tal mensagem acabava por ser, afinal, o seu “destinatário secreto”; e argumentava que, de modo semelhante, também o poema deveria encontrar na posteridade o seu “interlocutor providencial” (cf. Mandelstam 2023: 185-188).

É impossível determinar à partida a quem um poema ou uma obra poética são afinal destinados, mas tratar-se-á sempre de um/a leitor/a a quem esses textos vão proporcionar um encontro fundamental. Segundo Mandelstam, um tal leitor sentir-se-ia “eleito, chamado pelo nome...”, malgrado pertencer a outro tempo e outras circunstâncias, ou seja, malgrado pertencer a uma certa posteridade (2023: 187).

Manuel Gusmão mostra-se precisamente como alguém a quem os textos de Oliveira se dirigiam neste sentido revelador e futurizante, e tanto mais quanto *dois sóis, a rosa, a arquitectura do mundo*, o primeiro livro de poesia de Manuel Gusmão, só viria a público já na década de 90. Quer como poeta quer como crítico, Gusmão leu sempre tão intensamente Carlos de Oliveira que não será excessivo ver nele o mais providencial dos leitores providenciais do autor de *Micropaisagem*. São reconhecíveis as afinidades que unem os dois escritores tanto no plano da poética quanto no plano político, e ainda na comum determinação de manter estas duas vertentes ligadas na escrita. As leituras de Carlos de Oliveira por Manuel Gusmão evidenciam por isto mesmo um encontro em que Gusmão também se procura a si mesmo, à sua própria escrita, um encontro no qual se defronta com questões que o movem de maneira muito profunda: “no exercício de preferência [por um poeta] há sempre um movimento obscuro pelo qual é como se fôssemos atraídos ou escolhidos por aqueles que preferimos”, esclareceu numa entrevista, reportando-se muito concretamente a Carlos de Oliveira e Herberto Helder (2003: 294).

É importante repararmos que o ensaio *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem* (2009) é datado de Novembro-Dezembro de 2008 e Abril-Maio de 2009, tendo surgido a seguir ao livro de poemas *A Terceira Mão* (2008), cuja secção final inclui no próprio intitulado uma datação explícita: “A Terceira Mão de Carlos de Oliveira (2006-7)”. É certo que Gusmão já tinha dedicado diversos ensaios a Carlos de Oliveira,¹ no entanto, a sua leitura mais sistemática (e mais expressiva) vai formar-se entre aquele conjunto de poemas escritos entre 2006 e 2007, o longo e detalhado ensaio sobre *Finisterra* e os dois ensaios incluídos no volume *Neo-realismo, uma Poética do Testemunho – Alguns exercícios de releitura* (2018). Numa nota paratextual incluída no terceiro volume da obra poética, *Contra Todas as Evidências*, Manuel Gusmão atribui a Carlos de Oliveira o papel de, juntamente com Luiza Neto Jorge, moderar os efeitos do seu reconhecido fascínio pela escrita vertiginosa de Herberto Helder – outra referência essencial para a sua poesia.² E explicita ainda um outro motivo: “Carlos de Oliveira é uma regra de fidelidade à justiça que eu decidi manter à vista” (Gusmão 2015: 165). Ora, conhecendo nós a centralidade desta regra nas obras dos dois autores, não nos pode surpreender que Manuel Gusmão descreva o seu ensaio sobre *Finisterra* como “uma espécie de explicação [consigo] mesmo” e como um livro “escrito em estado de urgência” (Gusmão 2009: 9). Mas há certamente outras razões, e a formulação da hipótese de uma mimese generalizada, colhida em Oliveira mas equacionada por Gusmão em articulação com a sua própria poética, poderá ser uma delas. Para vermos porquê iremos acompanhar a presença intertextual de uma frase de *Finisterra* várias vezes citada e comentada na poesia e na crítica de Manuel Gusmão.

2. A frase que encerra o primeiro parágrafo do capítulo XI de *Finisterra – Paisagem e povoamento* (1978), “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura” (Oliveira 2003a: 45), surge na obra de Manuel Gusmão uma primeira vez no poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira” (Gusmão 2015: 67); depois, vamos reencontrá-la no ensaio *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem* (2009: 115); e, finalmente, irá aparecer uma terceira vez no poema “Reconto da criança sentada no osso de baleia” do livro de poemas *O Clamor dos Espelhos* (2015: 129). Vinda da prosa, embora ritmicamente se aproxime de um verso hendecassílabo, esta frase, muito sugestiva do ponto de vista cromático e temporal, é proferida pelo principal narrador do romance, último descendente de uma família prestes a perder a casa fundada pelos antepassados e agora hipotecada. Esse homem descreve o espaço geológico (e também antropológico e histórico) da Gândara

– a região na qual se situam todos os romances de Carlos de Oliveira –, embora em *Finisterra* aquele espaço nunca seja nomeado e apenas possa ser reconhecido pelas características físicas constantes das descrições espaciais.³ Sem descendência, o homem assaltado por memórias e espectros representa o fim da linhagem familiar, mostrando-se especialmente sensível à compressão geológica das florestas soterradas naquela região e à forma como nelas se fundem o espaço e o tempo. Em *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, a frase “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura” surge no contexto desta longa citação do romance:

Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra, têm aguentado), eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. Veios de barro e argila: azuis, verdes, encarnados. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. **Durmo sobre florestas de pedra e púrpura.** (Oliveira *apud* Gusmão 2009: 115, destaque meu).

Entretanto, a mesma frase tinha sido transcrita de modo mais livre no longo poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, no qual Manuel Gusmão equacionava uma poética em diálogo com os seus dois autores de referência, Carlos de Oliveira e Herberto Helder, mas sem cingir-se a nenhum deles, antes procurando um caminho pessoal. Vejamos o contexto em causa:

“Música da ‘mão’ esquerda” deslocando
na arquitectura do silêncio, os blocos e as linhas do som
o gesto de uma antropologia augural. Os “dedos negros”
ouvem o grito dos mortos de um lado a outro
do mundo. “*Florestas de Pedra e púrpura*”
escrevem o poeta “nos recessos mais baixos”, nos
cornos que ele traz à cintura com a elegância selvagem
e inata do leopardo.
(2008: 72, itálico meu)

Além da frase extraída de *Finisterra*, é possível reconhecer nestes versos um conjunto bastante amplo de referências intertextuais, muitas delas inconfundivelmente herbertianas, como é o caso das alusões à mão esquerda e aos dedos negros, ou do complemento circunstancial “nos recessos mais baixos”, que provém do livro *Do Mundo*: “o poema escreve o poeta nos recessos mais baixos, / [...] / a sangue grosso / a árduo sopro, / quando o rosto inquieto da luz já não se filma” (Helder 2014: 531). Por sua vez, a ideia de que o poeta ouve e transcreve o grito dos mortos evoca *Húmus*, de Raul Brandão, uma obra fundamental para Carlos de Oliveira (de resto, *Finisterra* tem algumas afinidades diegéticas com outra narrativa brandoniana, *O Pobre de Pedir*). Mas essa ideia também nos recorda a reescrita que Herberto Helder fez de *Húmus* num poema homónimo (1966), concebido por montagem de fragmentos desta narrativa. E, acima de tudo, vemos sobressair nestes versos a ideia de que escrever pressupõe ouvir o apelo do passado, as vozes dos mortos, ser sensível a uma “antropologia augural”. Escrever passaria por responder a uma potência de desejo transmitida de geração em geração (e, neste caso, destacar-se-á, é claro, o desejo de justiça, como já vimos atrás).

A ideia de escuta dos mortos remete-nos não só para a estratificação temporal que Carlos de Oliveira descreve através da imagem dos estratos de florestas soterradas e petrificadas, mas também para a dupla relação de temporalização do espaço e de espacialização do tempo que Manuel Gusmão também tem equacionado nas imagens da sua poesia e teorizado nos ensaios.⁴ E ainda poderíamos entrever aqui o diálogo com as teses de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de História”, que Gusmão tanto valoriza, com destaque para a segunda tese.⁵

O espaço geológico estratificado, com as suas florestas soterradas e petrificadas, exemplifica, porque a espacializa, uma compressão dos tempos. Tempos esses que, em Carlos de Oliveira, regressam espectralmente, como aparição – por exemplo, sob a forma cromática de “florestas de pedra e púrpura”. Mas os versos “‘Florestas de Pedra e púrpura’ / escrevem o poeta ‘nos recessos mais baixos’” cruzam a ideia de compressão dos tempos (e respectiva visão alucinada, fantasmática) com uma poética, realçada por Herberto Helder e Luiza Neto Jorge, segundo a qual o corpo que escreve funciona (metonimicamente) como caixa de ressonância da matéria universal, concepção aqui revista à luz da historicidade e da visão antropológica trabalhadas por Carlos de Oliveira, mas numa articulação que reflecte já outra poética: a do próprio Manuel Gusmão, que aspira a produzir a temporalização do espaço a partir da espacialização do tempo, trabalho particularmente evidente no livro *Migrações do Fogo*.

Ora, importa observar que o poema apresenta a sequência de fonemas da frase de Oliveira como uma emergência da Terra, do tempo que nela se inscreve, tal como o grito dos mortos. É a mão que ouve a terra, é a mão que regista a frase, e o corpo é, portanto, o operador da expressão de uma afinidade essencial, e terrena. Com efeito, se “Florestas de Pedra e púrpura” / escrevem o poeta ‘nos recessos mais baixos’”, então essas florestas ressurgem aqui como forma recuperada sob outra forma; reaparecem visceralmente (re)ditas por uma voz poética que as transpõe e replica em matéria sonora. Deste modo, esta secção do poema de Gusmão sublinha a existência de uma afinidade material entre os mais distantes estratos geológicos (e temporais, e históricos) e a realidade antropológica, histórica do presente, da qual o acto de escrita seria uma das formas possíveis; isto é, essa afinidade liga vertiginosamente a experiência mais imediata do tempo a esses outros estratos, afinal de tempo também. Tal afinidade materializa-se, sugere o poema, nas palavras que a dizem com uma “caligrafia sumptuosa”:

“Os senhores” escutem a química das palavras, como elas reagem
à passagem do poema, iluminando-se e rodando
como se fossem um sistema sideral que
a boca expira na noite do espírito
(2008: 72)

O poema postula, assim, uma afinidade essencial – embora não necessariamente uma semelhança – entre a paisagem soterrada e a paisagem textual, caligráfica, visto que, na frase citada, as assonâncias e as aliteraões fazem sobressair a cor púrpura da paisagem soterrada sublinhando-a foneticamente através do exacerbamento dos sons desta palavra – ou seja, por um excesso que se manifesta auditivamente, e também visualmente, como “caligrafia sumptuosa” (repare-se na forma da letra U, insistentemente repetida). A frase vinda do romance de Carlos de Oliveira, “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura”, liga, pois, presente e passado numa vertigem simultaneamente temporal e cromática; e repare-se ainda que a vertigem ressurgue no murmúrio que alarga de maneira desmesurada – e por isso mesmo tornada visível e audível – a presença das letras e dos fonemas da palavra *púrpura*. Se substituirmos a forma verbal “durmo” por outra – por “vivo”, por exemplo –, veremos melhor como funciona este processo de ênfase fonémica e gráfica no qual a letra U e o fonema que ela representa desempenham um papel essencial. Por consequência, podemos aceitar

que, no poema, é o mundo que escreve o poeta “nos recessos mais baixos” (porque o poeta *está certo* com o mundo, sendo capaz de o ouvir, e de o imitar processualmente), invertendo-se até certo ponto as posições de sujeito e objecto da escrita.

Recapitulando, importa termos em conta que a frase “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura” convoca o fundo da terra, e por extensão um tempo fantasmático, que não cessa de retornar. No excerto de *Finisterra* que Manuel Gusmão transcreve no ensaio, os estratos de tempo tornam-se visíveis na forma de árvores petrificadas, com os seus “Veios de barro e argila: azuis, verdes, encarnados”; mas também se tornam visíveis e audíveis numa sequência perfeita de fonemas e grafemas. Ou seja, numa sequência de imagens e sons: não é por acaso que a poesia de Gusmão se descreve a ela mesma como próxima do cinema.

No ensaio de 2009, e depois da transcrição atrás referida, Manuel Gusmão reescreve com destaques em maiúsculas a frase em análise: “DURmo sobRE flUREstas DE PEDRA e PÚRPURA” (2009: 115). E comenta: “Admirável frase, cuja delicada composição prosódica excede qualquer efeito representacional ou qualquer rendibilidade narrativa” (*ibidem*). O ensaísta Manuel Gusmão mostra-se, assim, vivamente impressionado pelo que nesta asserção é excessivo no plano estrito da representação, uma desmesura que é da ordem da pura beleza do discurso, da aparição de uma forma metamorfoseada noutra forma: “a frase manifesta um excesso na repetição ritmada dos sons da língua sobre o sentido da frase; a frase faz aquilo que diz pelo modo como o enuncia e se mostra”, sublinha o ensaísta (*ibidem*). Com efeito, a repetição dos sons, em particular da vogal [u], cria um efeito de eco (assonância) que sugere distância e – apetece usar os termos de Cesário – também sugere soturnidade e melancolia; portanto, a frase evidencia e impõe, na sua singularidade material, fónica, uma afinidade com a compressão geológica e com a sobreposição de tempos anteriormente descritas pelo narrador-personagem de *Finisterra*.

A incomensurabilidade temporal da paisagem geológica soterrada é, assim, replicada no excesso das equivalências fonemáticas e grafémicas que organizam uma frase através da qual a personagem exprime a vertigem temporal experimentada perante a condição histórica e antropológica que lhe cabe viver. A afinidade geológico-fonemática juntaria todas as partes envolvidas num só “sistema sideral”, isto é, numa mesma experiência do excesso, da criatividade da matéria. Somos feitos da matéria dos sonhos (Shakespeare), mas nós e os nossos sonhos somos feitos da matéria das estrelas (Carl Sagan). E Manuel Gusmão descreve este processo num poema de *Teatros do Tempo*:

“A poesia é o que recapitula o mundo / chamando-o em cada chama / pela chama de cada sílaba” (2014: 39). A poesia recapitula o mundo na medida em que o poema, ao dobrar silabicamente a matéria que tematiza, acrescenta ainda mais reflexos a uma auto-reflexividade já de si consubstancial à matéria do mundo. No *chama-mento* da voz humana convergem as chamadas do mundo e as chamadas das sílabas que as dizem.

Há, portanto, outra paridade a ter em conta: a afinidade existente entre o exacerbamento de sentido obtido pela evidenciação nas sonoridades desta frase, através da aliteração e da assonância, e a evidenciação espaço-temporal (a espacialização do tempo) decorrente da compressão das florestas soterradas. Entre umas e outras, vemos surgir uma relação de *mise-en-abîme* das formas, processo ao qual a própria Terra parece recorrer quando produz “frágeis miniaturas representacionais”, num complexo “sistema de marcas e impressões”, sugere Manuel Gusmão (2009: 116). Quando produz fósseis, por exemplo. No romance de Carlos de Oliveira, o passado da região da Gândara é legível através das inscrições fósseis nas quais está impresso, recontado. Eis outra passagem destacada por Manuel Gusmão:

Partindo por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lá dentro uma haste de trigoeiro. Intacta. Medula alvíssima, periósteo de seda: tal e qual a seara viva. Retira-se a haste (parece acabada de ceifar) e o seu molde fica impresso na pedra, como uma dedada no barro. (Oliveira *apud* Gusmão 2009: 116)

Entramos, assim, num jogo de espelhos, registos e ressonâncias no qual a intervenção humana não corresponde senão à acção de um agente entre outros – e por vezes um agente do acaso, sugere Manuel Gusmão. Nos últimos anos, o ensaísta tem voltado com alguma frequência à questão de saber o que acontece às paisagens quando não as estamos a olhar, para concluir que elas nos olham a nós, isto é, conferem-nos uma posição relativa, concedem-nos um lugar.⁶ Mas também seria possível dizer que, quando não as estamos a olhar, as paisagens fazem cópias de cópias delas mesmas, replicam-se e registam por elas próprias a história das suas formas. Na qual nós, seres humanos, também temos lugar e registo. Para o melhor e (sobretudo) para o pior, noções como as de antropoceno ou capitaloceno fundam-se no reconhecimento destes registos terrestres, desta escrita da Terra, na qual as nossas marcas são incorporadas independentemente da nossa vontade.

3. Chegamos, assim, ao cerne da noção de mimese generalizada. Ela estava inscrita (sugerida) na obra de Carlos de Oliveira, por exemplo na passagem sobre as florestas soterradas destacada por Manuel Gusmão; e talvez a urgência com que Gusmão diz ter escrito o seu ensaio sobre *Finisterra* possa ter vindo de um *insight* não só quanto ao funcionamento e às implicações da noção de mimese tal como ocorre em Oliveira, mas também quanto ao funcionamento da sua própria escrita. Vejamos um caso concreto.

No poema “Leitura”, de *Pastoral*, Carlos de Oliveira descreve a leveza das nuvens em contraste com o peso das colinas usando o verbo *policopiar*. Sobre as nuvens, diz-nos: “Perdem mais densidade; / ascendem na pálida aleluia / de que fulgor ainda? / e são agora / cumes de colinas rarefeitas / policopiando à pressa / a demora das outras / feitas de peso e sombra” (Oliveira 2003: 366). Ou seja: na sua passagem, e sob o efeito da luz crepuscular, as nuvens copiarão repetidamente a forma das colinas, se bem que no registo de leveza que lhes é próprio, realçando a instabilidade, a mutabilidade das formas, num jogo de semelhanças e diferenças. A repetição das formas, este jogo de reflexos, é inerente à natureza, parece dizer-nos Carlos de Oliveira; é uma condição geral da matéria. Ao mudarem rapidamente, as nuvens ganham formas irregulares, afins do formato das colinas, e põem à vista, embora num registo de leveza, o movimento lento, geológico, pesado, destas últimas. O nosso impulso mimético enquanto seres humanos faria parte deste jogo de reflexos, sugere Manuel Gusmão ao ler Carlos de Oliveira. Em *O Clamor dos Espelhos*, o poema “A mesquita de Córdoba”, no qual são muitos os planos em que as imagens se multiplicam, termina com estes versos: “Lança-se ao mundo uma música, e a música / torna-se visível diante de ti em teu redor” (2015: 135). Poderíamos acrescentar que as imagens emergem numa forma de espacialização do tempo (aqui musical). Como bem mostra Manuel Gusmão, Carlos de Oliveira exemplifica isto mesmo ao reiterar a relação entre som e imagem: “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura”.

No ensaio sobre *Finisterra*, Manuel Gusmão irá retomar as ideias de Carlos de Oliveira e conferir-lhes, também ele, uma maior legibilidade. Reportando-se à narrativa de *Finisterra*, em que grande parte das personagens experimentam diferentes formas de representação do espaço que envolve a casa onde vivem, Manuel Gusmão levanta a hipótese de o texto de *Finisterra* – *Paisagem e Povoamento* ser “antes um texto que supõe uma mimese generalizada, que implica uma teoria crítica da mimese e, para além dela, uma poética da marca ou da inscrição fóssil” (2009: 112). E esclarece:

A hipótese de uma mimese generalizada é aqui a possibilidade de imaginarmos todos os artefactos representacionais como metamorfoses da natureza e do seu funcionamento, mesmo se de factura humana. As equivalências entre diferentes construções do mundo real garantem a figuralidade ou o transporte de sentido por metáfora, sinédoque ou metonímia. (*idem*: 113)

Ainda no mesmo contexto, Manuel Gusmão afirma que subscreeve “aquele tipo de cumplicidade entre *cognição* e *mundo* que Fernando Gil propõe como uma ideia reguladora” (*idem*: 112). Na perspectiva de uma poética da marca, a mimese envolve, então, o funcionamento da natureza, que instaura a diferença na e pela repetição. Ou seja, a mimese não reproduziria produtos mas “estratagemas” gerais, produtivos e re-produtivos (cf. *idem*: 114), pelo que não seria exclusiva da actividade representacional humana. E, por não ser exclusiva, nos artefactos humanos a mimese exprimiria, antes de mais, a profundíssima afinidade ontológica do impulso representacional das artes humanas com uma condição geral da matéria.

No poema “Reconto da criança sentada no osso de baleia”, de *A Noite dos Espelhos*, a frase “Durmo sobre florestas de pedra e púrpura” regressa uma terceira vez, escrita da seguinte forma:

DVRm/ O sô/ BRe // flVR – EstAs / de PEDRA – I – PVRPVRA
(Gusmão 2015: 129)

Manuel Gusmão recorre à letra V em lugar do U e sublinha a marcação de um ritmo também visual. Recorde-se que, na escrita etrusca e romana, o V e o U reproduziam o mesmo som (as duas letras foram, de resto, permutáveis até ao século XVII), embora graficamente o V seja muito mais abismal, e portanto muito mais capaz de sugerir a representação geológica da compressão do tempo na floresta petrificada.⁷ Agora, a frase de Carlos de Oliveira coroa o argumento do próprio Manuel Gusmão ao longo do poema, que retoma aspectos da diegese de *Finisterra*, designadamente a aporia da invenção de uma porcelana mais leve que o ar. Esse desejo de atingir a perfeição através da transmutação do calcário por intervenção da técnica e da imaginação humanas é identificado com “um verso repetido e insistente, insistente e instigante, / segundo a promessa dos antepassados”, com a promessa preservada nos livros (Gusmão 2015: 128). Etérea e inverosímil, a porcelana apenas sonhada representa uma vez mais algo

da ordem do sonho, da desmesura, do desejo, do hipoteticamente possível, algo que a poesia também procuraria corporizar ao articular o discurso como expressão da emoção estética.

Ainda no mesmo poema, e numa imagem muito bela, o bibliotecário – figura que atravessa muitos dos poemas de *O Clamor dos Espelhos* e que vai reaparecer em *A Foz em Delta* (2018) – expõe a afinidade entre as palavras dos livros, na sua inumerável diversidade, e a incomensurabilidade do cosmos. E sublinha o papel da poesia como possibilidade de emergência da desmesura da matéria, corporização do excesso, forma do sonho e de todo o possível:

O bibliotecário espera o último
raio de oiro e põe em movimento o mecanismo
que abre o tecto da biblioteca como se fosse a teia
de um teatro e recebe a noite que arrepia
as lagunas.

O bibliotecário, sim, acolhe o povo dos livros
a noite e o seu oiro lunar, a noite que levíssima
modela as areias eólicas nas formas das dunas,
a noite que encandeia o sistema lagunar e sopra dos livros
as aves brancas que inscrevem sobre o mundo
antigo e recente o silêncio constelar.

O bibliotecário então atravessa os longos corredores,
lúgubres e barrocos, e na oficina onde se reparam os livros
vem contemplar uma porcelana mais leve que o ar
e a sua assinatura inscrita, pronunciada impronunciável

DVRm/ O só/ BRe // flVR – EstAs / de PEDRA – I – PVRPVRA
(2015: 128-129)

Concluindo

A evidente cumplicidade do livro *A Terceira Mão*, em particular da secção “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, com a obra poética e ficcional do autor de *Finisterra* bastaria para integrarmos a poesia de Manuel Gusmão na mesma lógica operativa da mimese

generalizada. Mas o poeta e ensaísta sintetiza melhor do que ninguém a linhagem que desde sempre lhe interessou retomar:

Em Carlos de Oliveira, manifesta-se de maneira complexa e vibrante um tipo de imaginação particularmente denegada – a imaginação materialista – aquela que supõe uma imaginação da matéria ou do mundo material, que em nós ecoa, na imaginação poética que com ela busca cumpliciar-se, ou na poesia e na arte que buscam simulá-la. Na nossa civilização, essa imaginação vem-nos desde os pré-socráticos, passa pelo admirável poema de Lucrecio, onde átomos e letras, corpos e palavras se tornam figuras solidárias e reenviam através dos ares os seus simulacros, e vem por exemplo até à frase de Picasso – Não se trata de imitar a natureza, mas de trabalhar com ela. (2018: 105)

Entendida nestes termos, a obra de Carlos de Oliveira configura “uma forma de vida” apostada em “salvar o real” (*ibidem*) de um certo enfraquecimento do desejo que o ameaça. E adiante Gusmão esclarece que esta é “não apenas uma tarefa ontológico-gnosiológica, mas também ética e política. Uma tarefa vital” (2018: 106). Compreende-se, pois, que seja na condição de leitor providencial que o poeta e ensaísta Manuel Gusmão se encontra com a escrita de Carlos de Oliveira. O poeta, o ensaísta, e ainda o activista político, do qual aqueles nunca se separam.

NOTA

* Rosa Maria Martelo é professora catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora integrada do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, cuja direcção integrou em três mandatos, e foi coordenadora do Grupo Intermedialidades (2014-2019). Doutorada em Literatura Portuguesa, tem privilegiado o estudo da poesia portuguesa e das poéticas modernas e contemporâneas. No âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, estuda as relações intermediais e transmediais da poesia moderna e contemporânea com as artes visuais e o cinema. Algumas publicações no âmbito do ensaio: *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (2010, Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (2012, 2ª ed. 2017, Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho/APE e Prémio Pen Clube), *Os Nomes da Obra, Herberto Helder ou o Poema Contínuo* (2016), *Devagar, a Poesia* (2022), *Matérias Difusas, Poderosas Coisas – Uma Leitura de Pastoral, de Carlos de Oliveira* (2022). Co-organizou a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010) e organizou a *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* (Assírio & Alvim, 2021). Dirige, com Paulo de Medeiros, a revista *eLyra*, publicada pela Rede de Pesquisa Internacional LyraCompoetics.

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”, *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20.
- Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014), *Contra Todas as Evidências, Poemas Reunidos*, vol. II, Lisboa, Avante!.
- (2015), *O Clamor dos Espelhos*, ed. ut.: *Contra Todas as Evidências, Poemas Reunidos*, vol. III, Lisboa, Avante!.
- (2018), *Neo-realismo, uma Poética do Testemunho – Alguns exercícios de releitura*, Lisboa, Editorial Avante!.
- Mandelstam, Óssip (2023), “Sobre o Interlocutor” (1913), *O Crepúsculo da Liberdade*, trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Oliveira, Carlos (2003), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim [1976].
- (2003a), *Finisterra – Paisagem e Povoamento*, Lisboa, Assírio & Alvim [1978].
- Pascoaes, Teixeira de (1911), “A Phisionomia das palavras”, *A Águia*, 1ª série, nº 5, 1 de Fevereiro, pp. 7-8. Consultado em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/a-aguia/in-issue/iss_0000000005/9, a 11/07/23.
- Silva, Rogério Barbosa da, & Oliveira, Silvana Maria Pessôa de (2003), “Entrevista – Manuel Gusmão”, *Scripta. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC de Minas Gerais*, vol. 6, nº 12, 1º semestre, <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12488/9801> (consultado em 7 de Maio de 2023).

Manuel Gusmão e Arthur Rimbaud: um exercício de leitura sobre o abismo do tempo

Patrícia Soares Martins*

Universidade de Lisboa – CLCLE

Na minha leitura da poesia de Manuel Gusmão, centrar-me-ei numa secção do livro *Teatros do Tempo* (Gusmão 2001) intitulada “Quanto tempo, o mundo”, que inclui sete poemas: “Um dia”, “Um mapa, os tempos sobrepostos”, “Uma rosa de sangue”, “A pequena pedra: uma rosa”, “Do ritmo das ondas: algumas estações” (conjunto que se subdivide em movimentos, ou “estações”, designadamente um poema preambular seguido de A, B, C, D e Coda), “A perfeição das coisas –”, e “– Do corpo as sílabas do fogo”. Embora nesta secção do livro se citem outros nomes de escritores, obras e poemas (Lucrecio, Dante, Hölderlin, Cesário, Pessoa, Gomes Leal), a referência a Rimbaud parece de todas a mais importante, porque os poemas não se limitam a citá-lo: além de o incluírem como “personagem”, mimetizam alguns dos procedimentos da sua poesia, dialogando em particular com o soneto “Voyelles” e aludindo, directa ou indirectamente, à poética da “Voyance”, que Rimbaud expõe a Paul Demyen nas cartas de 13 e 15 de Maio de 1871.

Num dos primeiros poemas de *Teatros do Tempo*, “Um mapa, os tempos sobrepostos”, duas pessoas (um “eu” e um “tu”) visitam um museu arqueológico que comparece no texto como uma apresentação de vestígios de tempos compreendidos num arco temporal de milénios. Mas as referências a um tempo alargado, normalmente

associadas ao movimento cíclico das estações ou à passagem dos dias e dos anos, surgem também ao longo do livro entretecidas com outras que captam essencialmente as variações mínimas de estados passageiros no presente. Os eventos difusamente reconstruídos aludem a etapas de uma vida anterior: um encontro amoroso, a vida familiar, viagens, a doença ou mesmo a morte de alguém, nascimentos, certas casas onde se viveu, são rememorados a partir dos fragmentos com que a poesia “recapitula o mundo” (15). De poema para poema retornam as mesmas figuras, a pedra, a rosa, o ar, a onda, o corpo humano – este último dito quer através da designação das suas partes constituintes – as mãos, o peito, o cérebro, a boca, o flanco, os joelhos, o sangue, as vértebras –, quer através da reconstituição dos seus mais discretos ou mais expansivos movimentos. O desejo abre e a doença ameaça o corpo, que é aqui um “corpo capital” (18), que introduz no tempo planetário, geológico, o tempo da finitude.

O tempo é sempre encarado como uma reconstituição que supõe a linguagem: a “literatura” (“A literatura põe-se atrás dos montes, passa” [38]) e a “poesia” (“A poesia é o que recapitula o mundo” [39]). Cada poema apresenta-se como um exercício em que os eventos são rememorados mas, na medida em que este exercício se deve subordinar aos aspectos técnicos e retóricos da evocação, o que se recupera do passado surge ora nítido ora apagado, entre escrita e rasura. Na página branca, como num ecrã, projetam-se os objetos na sua condição de ruína, fragmento ou vestígio. Esta página (ou tela) acolhe o que vem do passado. A imagem verbal é como a imagem de cinema, uma vez que também é posta em movimento. Entre a escrita e a leitura, este movimento escreve a História, para lá do sujeito: “olhando ainda o mundo que vem ao écran aberto na página” (41).

O primeiro poema desta secção de *Teatros do Tempo*, “Um dia”, constrói-se a partir de dois nomes centrais: os de Hölderlin e de Pessoa (o primeiro por evocação do ciclo de poemas da loucura, o Ciclo-Scardanelli; o segundo pela citação e posterior transformação de um verso de “Ode à Noite”, de Álvaro de Campos). Neste poema tomam já forma dois dos temas principais do conjunto: a poesia (mas a sua evocação dá-se a partir de um momento de iluminada desrazão, por interposta figura de Scardanelli) e a recusa de uma concepção estática do tempo, de uma qualquer eternidade (no momento em que se recusa que algo como a noite possa regressar idêntica em cada ciclo do tempo). A transformação do verso de Campos que ocorre nos últimos dois versos “Talvez ele chame *antiquíssima* e não *idêntica* / à que é finita e breve” (13, itálicos no original), faz ressoar uma verdade que os restantes poemas do conjunto que aqui consideramos, de

outras maneiras, também dizem, própria de uma poesia de iluminações. No poema há uma voz (entre várias) que desmente, ou treslê, o verso que cita imprimindo-lhe o sentido encontrado na leitura, fazendo-o girar na reverberação dos seus aspectos: aqui a voz de uma terceira pessoa evoca a noite para a fazer descer do pedestal de eternidade em que o verso de Campos a coloca, dizendo dela que é finita e breve. Neste poema a voz (dita por sinédoque: a “boca”) cindindo-se inicia um movimento de alterização (“Mas a qual das bocas se referirá a palavra dita?” (Gusmão 2001, 13) e se, como em Hugo acontece, devém “boca de sombra” (em “Ce que dit la bouche d’ombre” [Hugo 1995: 361]), capaz de falar uma linguagem das próprias coisas, no exterior da consciência e do *logos*, ela parece no entanto indissociável de uma voz particularizada (finita) de alguém, indubitavelmente, deste mundo.

Como em Rimbaud, tudo o que se diz acontece num teatro de palavras, abre uma cena onde as coisas são apresentadas em movimento, sendo esse movimento o da metamorfose. É o que acontece no poema de *Illuminations*, “*Being Beauteous*”. O texto de Rimbaud tem sido lido como a apresentação de um corpo metamórfico que atinge proporções cósmicas (Richard 1955: 194-197; Bernard 1960: 489; Gusmão 2010: 178-182). Numa das mais célebres leituras deste texto de Rimbaud, Jean-Pierre Richard descreve a metamorfose que se dá a partir dos movimentos de uma dançarina que, elevando-se assim à escala de uma vida impessoal, sobre-humana e assexuada, se converte no Ser de Beleza (“Un Être de Beauté de haute taille” [Rimbaud 1960: 263]), de acordo com a figura da emancipação e da libertação que atravessaria toda a obra rimbaldiana. Independentemente dessa leitura, é possível ver no poema uma figura central autogerando-se, engendrando-se a partir da sua própria matéria orgânica (os tecidos do seu corpo, os músculos e o sangue) e tomando depois uma outra forma. Em vários andamentos, ao longo das várias proposições do poema em prosa, um corpo ofereceria o espectáculo cósmico do seu movimento, algo que podemos ver como a metamorfose de uma revolução astral que o dividisse e revolvesse do interior. Essa transformação que o revolve e converte, primeiro em espectro e depois num corpo vivo, encarnado a partir de um quase aniquilamento inicial, constitui a cena que se desenrola diante dos nossos olhos e que também “nos” transporta para dentro do poema como figuras, assombradas pela transformação que se dá no seu próprio corpo, coincidente agora com novo corpo amoroso de que fala o poema.

Na sua leitura de “*Being Beauteous*”, Manuel Gusmão¹ sublinhou que nele “o teatro é ao mesmo tempo físico, teatralização do corpo, cena de sonho, e encenação verbal”

(Gusmão 2010: 181); “Não só o poema constrói uma cena; as frases são cenas” (*ibidem*) e a visão que se produz nele “ é colocada ou acontece num outro tipo de teatro, ‘sur le chantier’” (*ibidem*) (“Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autor de la Vision, sur le chantier” [Rimbaud 1960: 263]). Por essa razão, “este estaleiro não pode deixar de ser tomando como o teatro da escrita em que a visão do *voyant* é ‘a figura de um trabalho ou de uma construção’” (Gusmão 2010: 181).²

O *estaleiro da escrita* de Manuel Gusmão trabalha aqui o sentido em que o poema de Rimbaud é lido, pois é a leitura do poema e não o poema que constitui a *cena* do texto, que está a ser lido por vários, de alguém para alguém, numa leitura que parece desenrolar-se sobre o signo de Eros. E há, além desta leitura, uma leitura outra, feita por um terceiro sempre subentendido na poesia de Manuel Gusmão, aquela que se fará no “écran aberto na página” (Gusmão 2001: 41) onde se inscreve, no seu diferimento, o sentido. É esse terceiro que desloca o sentido do que é proferido.

A dimensão do futuro impulsiona também a poesia de Rimbaud, escrita sobre e para um tempo que o poeta procurou adivinhar a partir dos signos difusos de uma energia exilada no presente, escondida na “natureza” (“Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t’élixes, / Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur?” [Rimbaud 1960: 131]). O futuro comparece igualmente no soneto “Voyelles” associado à ideia de um “nascimento latente” na língua poética (“...voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes” [110]).

A poesia de Manuel de Gusmão é uma cerrada teia de citações, um labirinto de nomes, referências, textos e leituras desses textos que somos também convidados a ler. Mas além de se caracterizar por um complexo dialogismo, ela é também uma gramatologia. Há uma linha de sentido que atravessa os poemas do conjunto de que aqui me ocupo, que é justamente a do vestígio, da inscrição, ou a desses entalhes na pedra, ou da caligrafia aérea nas “páginas do ar” (8),³ no “branco mar contra / o qual se escreve a escrita” (17).⁴ Associando ao papel da escrita o da leitura como possibilidade de totalização (apenas provisória) do que em qualquer obra é lacunar e inscreve a pura virtualidade do neutro, estes poemas recuperam também um sentido de leitura que se desenvolveu numa linha que vai de Barthes e Blanchot a Derrida. Mas o sentido das “sílabas de fogo”⁵ que constroem uma nova língua – uma língua que é também a do corpo (no sentido em que é feita de sensações e sinestesticamente construída a partir dos sons e do número, ou seja, do ritmo) – surge nestes poemas associado a Rimbaud.

Como em Rimbaud, a poesia de Manuel Gusmão implica a dramatização e a cena. Dramatização do sujeito, do corpo, do pensamento que se contemplam de fora, como outros. Assim acontece num dos poemas em que a citação de Lucrecio opera a fusão dos planos do mundo e da poesia: “Essa *terceira margem* do mundo, em que o mundo / constrói os seus teatros solares, de água e / pedra e tempo” (19, itálico no original),⁶ “Nesses teatros de água, ouvimos as ondas em voz alta” (20).⁷ A unidade temática, tópica e vocabular que caracteriza a primeira secção de *Teatros do Tempo* estabelece-se por intermédio de uma rede de envios, repetições, variantes. De entre os motivos que mais insistentemente regressam destaca-se o do nascimento. Estranho nascimento no lugar do fim, no poema “Do ritmo das ondas: algumas estações” que aqui referirei mais em detalhe, uma vez que se constrói como um teatro da linguagem, no qual a citação de *De Natura Rerum*, “*oras in luminis*” – corpo de luz, halo, contorno luminoso – é proferida por ocasião do nascimento dos “corpos cantantes”, acontecimento de grandes proporções que, também pelas circunstâncias cósmicas evocadas (os corpos são iluminados por dentro pelos meteoros), pode evocar a formação de um *Ser de Beleza*: “E então as imagens da terra crepitavam / nos gestos da voz que renascia: cintilações / fugazes, vertiginosos meteoros alumando por dentro / os corpos cantantes e as vozes dos corpos / no lugar do nascimento: – *oras in luminis*.” (20)

Há um paralelismo a estabelecer entre a citação de Lucrecio no poema de abertura de “Quanto tempo, o mundo”, e a ideia de um “nascimento perpétuo” (40)⁸ que se coloca no poema final, “– Do corpo, as sílabas do fogo”, nascimento associado à poesia como Eros e como força ressurreccional. O título do poema de Rimbaud, “*Being Beauteous*”, opera como signo da metamorfose e do nascimento, remetendo sempre, a um outro nível da leitura, para a cena cósmica de um novo auto-engendramento. Há um “écran aberto na página” (41) onde o “mundo que vem” (*ibidem*) se imagina como uma deflagração de ondas, como o ritmo que engendra a imagem, num movimento que, tendo tido origem num *agora*, assim transposto, excede o *agora*. Os átomos de Lucrecio, fazendo e refazendo o mundo em novas configurações (“E assim é da natureza das coisas que tudo / tudo vai entrando na sua morte e tudo / continua a nascer porque / os átomos como as letras continuam a declinar os corpos e os nomes de cada coisa” [19–20]),⁹ ecoam na cena que vem de Rimbaud para o poema de Manuel Gusmão, no qual figuram como abreviatura de uma imagem conceptual da escrita e da leitura, ou seja, como abreviatura do movimento de alterização. Por isso as vogais do poema “*Voyelles*” de Rimbaud adquirem também esta outra dimensão: elas escrevem o nascimento do

mundo. No poema final de “Quanto tempo, o mundo”, um outro título, numa língua morta, diz também o nascimento perpétuo do mundo na poesia: *Vita Nuova*, de Dante (“a *Vita Nuova*: [a poesia]” [38]).

A poesia implicou para Rimbaud a invenção de uma língua nova, cuja função já não era nomear as coisas mas alucinar os próprios sentidos. Yves Bonnefoy mostrou, a partir de uma leitura de um poema de 1872, “L’Âge d’or”, que em Rimbaud o desejo de dar poeticamente a *forma* ou o *informe* do inexprimível tem como consequência a desordem lógica desse texto no qual pressentimos uma consciência latente, mais vasta do que a pessoa, “conscience en quoi et par quoi la pensée naguère distincte peut se croire dissoute en ce qui est” (Bonnefoy 1961: 70). No soneto “Voyelles” a escolha das vogais como objecto para o trabalho de alucinação imagética e sonora da linguagem, em detrimento das consoantes, revela-nos ainda que Rimbaud se afasta da segunda articulação (sonora) da linguagem para intensificar nela o efeito da sua verbalidade oral (vocálica) e que isso o conduz também a uma concepção da linguagem menos como veículo de “sentido” do que como voz: verbo. A linguagem poética do vidente teria então que ver com uma parentização na linguagem do momento do signo (e do sentido) que associaria imediatamente significação e imagens a significantes, letras ou sons, com a finalidade de criar essa nova língua da poesia que é uma linguagem dos sentidos e uma moral da linguagem (“la morale et la langue sont réduites à leur plus souple expression, enfim” [Rimbaud 1960: 274]). Em “Alchimie du verbe” Rimbaud escreve: “j’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable, je fixais des vertiges” (228).

No soneto “Voyelles”, as cores traduzem estados, fluídos, imagens idealizadas.¹⁰ Mais do que uma sucessão de sinestésias, poderíamos descrever este processo como o de uma associação livre de imagens (de “significações” que tomam forma a partir dos “rhythmes instinctifs” [*ibidem*]) que tomaria o lugar dos próprios sentidos, afectados directamente pela visão. Produzir o espectáculo do próprio pensamento, como pretendia Rimbaud, implicava ir ao encontro de uma língua que se escrevesse musicalmente, como no soneto “Voyelles” acontece: são os sons e as imagens que nascem dos sons que “agarram” o pensamento e o “puxam” (“La pensée accrochant la pensée et tirant” [Rimbaud 1960: 347]). Processo idêntico podemos encontrar na poesia de Manuel Gusmão onde também as imagens nascem dos sons, das sílabas, das vogais e do ritmo: “olhando ainda o mundo que vem ao écran aberto na página: / que vem à onda que faz na música a onda de uma praia incendiada” (41).¹¹

Reconhecemos alguns dos processos característicos de uma escrita da “voyance”, tal como a caracterizámos, na obra poética de Manuel Gusmão, nomeadamente, a explosão do signo, como na escrita de “Voyelles”, pela valorização de uma alucinação da língua que responde à percepção do real do exterior da consciência, na passagem do eu ao outro – os pronomes na poesia de Gusmão não remetem para seres particularizados nas suas diferenças, mas para vozes que se entretecem em permanente diálogo. Não se trata de vozes exprimindo alternadamente uma interioridade, mas da construção no teatro dessas vozes de um ponto de vista exterior ao conjunto, num para lá que se encontra na linguagem poética, deslocalizado. Como uma alucinação da linguagem que diz os sentidos usando outros nomes para as coisas: “O verão estende a sua sombra até aos teus joelhos / em que a luz se se dobra: a isso chamávamos outono” (21).¹² Por vezes, é pela sensação que se captam os momentos breves de um crepúsculo junto ao rio, o que implica a construção de um cenário em metamorfose, uma realidade aumentada pela visão que acrescenta ao que se vê ou sente o registo do inverosímil como em “...uma impossível onda / faz o horizonte entre o rio e o céu” (22), e em “E voando vêm vagarosas nuvens / que vagamente de rosa tingem / o túnel aéreo sobre o mesmo combóio” (*ibidem*), onde a paisagem parece iniciar um movimento ascensional e surgir em suspensão, como acontece em tantos poemas de Rimbaud. Como neste poeta acontece, a unidade do poema resulta sobretudo da motivação interna dos versos pela harmonia dos sons. No exemplo anterior o movimento leve das nuvens é construído pelo jogo das assonâncias e das aliterações.

Apesar de ela estar implícita em todos os poemas mencionados, é sobretudo em “Do ritmo das ondas: algumas estações” que se tematiza esta concepção da linguagem poética, mimetizando o poema alguns destes processos que a poesia de Rimbaud introduziu no discurso poético (nomeadamente pela cena em abismo no texto e pela citação e transformação do processo atrás descrito a propósito de “Voyelles”). Aqui, a referência a Rimbaud passa também pela evocação de algumas circunstâncias da sua obra, por referências concretas aos momentos em que ela se inicia e ao momento em que termina (admitindo, o que não é de modo algum certo, que esse fim foi mesmo um fim e que pode ser identificado no *corpus* da obra associado a uma data específica, coincidindo com a decisão anunciada em *Une Saison en enfer*).¹³ Trata-se de uma sequência de seis poemas interligados, constituída em primeiro lugar pelo poema do nascimento das vozes cantantes, a que anteriormente me referi, ao qual se seguem quatro outros identificados pelas letras A, B, C, D e um poema que fecha o ciclo, intitulado “Coda”.

Em cada um deles, encimando as estrofes, vão-se dispondo os nomes das estações do ano, Primavera, Verão, Outono, Inverno, nesta ordem ou noutra. O poema inicial, parece introduzir os restantes, subordinando-os ao espectáculo que tem lugar nos “...teatros solares, de água e / pedra e tempo” (19), “entre as duas margens do mar mediterrâneo” (*ibidem*) (espectáculo esse que configura uma “*terceira margem do mundo*” [*ibidem*, itálico no original] que acolhe as figuras), mas, em breve, o teatro se metamorfoseia em ecrã e mudamos de século e de estação. O poema constrói-se em vários planos temporais que tende a apresentar como simultâneos, ou sobrepostos, menos submetidos a uma sequência temporal do que a um ritmo que é o das ondas e das estações, que são tanto estações do ano como estações (paragens) do texto.

O tempo cósmico e o tempo da revolução como interrupção da linearidade convivem com o tempo que, na evocação de certos *topoi* da lírica é o tempo cíclico das estações do ano e da irreversibilidade da sua passagem que institui a consciência da finitude. Desde o poema inicial “Um dia” desta secção do livro *Teatros do Tempo*, que a temporalidade cíclica se dissociou da mera repetição do mesmo, como vimos. O modelo temporal seguido é o determinado pela morte (a finitude) e o recomeço (a *Vita Nuova*, o renascimento no lugar do fim, etc). O tempo das estações, por sua vez, ramifica-se na noite e no dia e no dia da noite, bem como na noite do dia. Qualquer variação de luz, qualquer halo ou sombra, assinala a ocorrência de uma mudança de cena no teatro do tempo. Se o ritmo é o das ondas, não podemos deixar de notar que uma certa ondulação se propaga que afecta as próprias imagens, visualmente muito fortes: “A luz que vem da clarabóia acende / um pano de toldo que o vento / amarrotou. Isso faz uma onda na noite” (27).¹⁴

Além disso a sequência de letras A, B, C, D sugere um esquema rimático, o que, aliado a processos de permuta de palavras no interior de cada verso ou estrofe, traz consigo a memória de uma técnica e de alguns géneros da lírica, da *cansó* medieval, à sextina. Há nele uma insistência nas letras do alfabeto (“outros terão inventado e reinventado alfabetos” [19], “Essas letras escreviam árvores nas páginas do ar” [*ibidem*]) e nas vogais que no poema se escrevem por vezes tipograficamente num negro mais carregado; “As vogais abriam em leque o início, cantavam os nomes de cada estação. **A** árvore do nascimento **I** a árvore da morte” (*ibidem*). O leitor é informado de que deve ler ao nível fonemático, sobreposto aos aspectos semânticos e morfológicos do texto. Independentemente da forma verbal com que certos versos se iniciam, lemos a vogal e não o verbo: “Há [**A**] a árvore do dia abrindo a noite” (25) ou “É [**E**] agora o tempo exacto e ingreme da flauta” (26), ou ainda “E [**I**] voando vêm vagarosas

nuvens” (22). A evocação de “Voyelles” faz-se também pelas referências cromáticas que acompanham as “vogais aéreas” (36)¹⁵ ou a “caligrafia minuciosa nítida” (*ibidem*) delas. São as “chamas vermelhas amarelo e azul // o branco” (25) “Cantando o negro contra o negro” (26), “o poema diz o seu verso / que marítimo diz o verde” (28), “... madeira metal e pano – branco vermelho / e preto...” (29)

Não se trata apenas de uma citação mais ou menos explícita de Rimbaud, mas de criar na língua o movimento de alterização que a põe em movimento como se fosse “un dictionnaire en ordre de fonctionnement” (Ponge 1965: 142), como escreveu Francis Ponge, um movimento que combina “ressonance” e “raison”: “resonne” (“Ce qui résonne par sa seule forme. / Musique en forme d’orgue. / Résonnera à tout propos” (142). E ainda: “Mais cette raison qu’est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le *résonnement* de la parole tendue, de la lyre tendue à l’extrême.” (97, itálico no original)

Nos poemas de “Quanto Tempo, o Mundo”, atravessados do primeiro ao último por uma força ressurreccional, as letras, como os átomos lucrecianos, são a origem perpetuamente diferida das coisas renascidas nos seus “nomes”, “auras” e “simulacros”: “como se ela fosse as sílabas separadas do seu nome nascendo” (34).¹⁶ Neste conjunto, que desenha um arco do tempo que vai de Lucrecio a Rimbaud, um poema inscreve uma data mais precisa, 8 de Novembro de 1868. Nesse poema, que seríamos tentados a intitular estação Rimbaud, as primeiras palavras do primeiro verso “*Ver erat*”. Palavras que são também as primeiras de um poema que Rimbaud escreveu em latim quando tinha apenas 14 anos. A sua articulação com o conjunto é, no entanto, evidente: “*Ver erat*” retoma o início constantemente recomeçado de estrofes anteriores, pela referência ao Verão. Por se tratar de uma citação em latim ela é próxima de outras que, também em latim, aproximam, nestes poemas Rimbaud, Lucrecio e Dante: “*Ver erat*” podia ser o último verso de uma colagem: *Oras in luminis / Vita Nuova / Ver erat*. Uma colagem secreta de pontos luminosos de uma constelação, pois no paralelismo construído nesta sequência de *Teatros do tempo*, estas são imagens recorrentes, fortes: as sílabas de fogo, o renascimento (e o Renascimento) e o Verão.

O poema de Rimbaud, “*Ver erat*”, fala do nascimento do poeta, de alguém que num dia de Verão, embriagado pelas cores e os perfumes da terra, descobre que é poeta, condição que lhe é anunciada pelas aves que o elevam aos cumes da montanha. Somos levados a pensar nesse desdobramento de si em outro, no nascimento do Poeta no seu poema, que nele se inscreve como ““presença d’ausência”” (15)¹⁷ ao lado de outros seres e coisas vivendo a sua *Vita Nuova*.

A outra data referida no poema, de Maio de 1871, pode ser a data em que Rimbaud escreve a Paul Demeny, mas no poema a referência à semana sangrenta da Comuna e a uma viagem por mar sugerem outros tantos momentos da vida de Rimbaud. E se essa viagem por mar é também aquela em que Rimbaud, tendo-se alistado no exército colonial holandês, viajou até Batávia (actual Jacarta), o poema apresenta sobrepostos o tempo do início e o do final de uma obra escrita entre os 14 e os 19 anos do poeta. De novo inscrevendo o início no fim, movimento sempre recomeçado ao longo destas páginas, a viagem por mar, sobre um mar que voa (“Un grand vaisseau d’or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin” [Rimbaud 1960: 240]), evoca ainda o voo do poeta levado pelos pássaros em “*Ver erat*”. Esse texto de Rimbaud aparece assim como a chave secreta de um movimento gravitacional que anima esta poesia: a viagem por mar pode ser vista como a evocação desse momento em que Rimbaud abandona a poesia, momento que alguns críticos pretendem que se inicia após a publicação de *Une Saison en Enfer*. Segundo esta perspectiva, o poema “Adieu” significaria esse adeus. Será por acaso? Talvez seja, mas esse poema inicia-se com uma referência à estação do ano, Outono, e saber isso coloca esse texto a vibrar na leitura, como se posto em movimento por ela por intermédio de um vento adverso, em tudo contrário à força declinante que ele indicia. Entre o Verão de “*Ver erat*” e o Outono de “Adieu”, um outro tempo, o das *Illuminations* (e a promessa que com ele se inicia), toma a dianteira, escrevendo, para lá do fim, o futuro da poesia.

NOTAS

* Patrícia Soares Martins é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Mestre em Literatura Francesa (1984) e Doutorada em Teoria da Literatura, pela mesma Universidade (1999), tendo como áreas principais de investigação e docência a Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e a Literatura Francesa dos séculos XIX e XX. Publicou em 2003 a tese de doutoramento com o título *Blanchot: a Possibilidade da Literatura* (Edições VendaVal). Membro do Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da FLUL, coordenou entre 2010 e 2017 os três números da publicação *Central de Poesia*, consagrada a Fernando Pessoa e à recepção pessoana. Entre as suas publicações mais recentes contam-se O Texto-Molde – *L’Arrêt de Mort* de Maurice Blanchot. 2019. *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*, ed. Fernando Guerreiro e José Bértolo, Lisboa; Edições Húmus. *Al Berto – Uma Poética da Metamorfose*. 2019. *Al Berto – ‘O que vejo já não se pode cantar’*. Lisboa: (Não)Edições. “O precário absoluto”. 2020. *Interact – revista online de arte, cultura e tecnologia*, 32-33, FCSH.

- ¹ Poema em prosa de *Illuminations* que Manuel Gusmão lê em conjunto com um outro poema do mesmo livro, igualmente construído em torno da formação e da sação cósmica de um corpo humano, “L’Étoile a pleuré rose”.
- ² O poema de Rimbaud é citado em “Do corpo, as sílabas do fogo”: “Mas é agora; agora que a poesia mortal como tu excede / o agora: *Being Beauteous*, o novo amoroso / [corpo] / o que tu / solettras no poema constelado do seu dela: o mundo que vem / no quebrar-se de um para o outro verso” (38).
- ³ “Do ritmo das ondas: algumas estações”, *Teatros do Tempo*.
- ⁴ “Uma rosa, de sangue”, *Teatros do Tempo*.
- ⁵ “Do corpo as sílabas do fogo”, *Teatros do Tempo*.
- ⁶ “Do ritmo das ondas: algumas estações”, *Teatros do Tempo*.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ “Do corpo as sílabas do fogo”, *Teatros do Tempo*.
- ⁹ “Do ritmo das ondas: algumas estações”, *Teatros do Tempo*.
- ¹⁰ Podemos supor que “a” e o “i”, o vermelho e o negro, por exemplo, comunicam uma determinada “espessura biológica” – “sang exasperé”, “liquides intimes” – como observou Jean Pierre Richard (Richard, 213), ou que o “e”, branco, manifesta uma certa idealização angélica, porque surge associado às transparências subtis, às mínimas vibrações – “frissons d’ombelles” (Rimbaud 1960, 110) – que por sua vez o “o” (o azul) e o “u” (o verde) fixam um duplo infinito, natural, animado, horizontal e expansivo.
- ¹¹ “–Do Corpo as Sílabas do Fogo”, *Teatros do Tempo*.
- ¹² “Do Ritmo das Ondas: Algumas Estações [A]”, *Teatros do Tempo*.
- ¹³ Sobre este assunto ver o ensaio de Blanchot sobre Rimbaud “L’Oeuvre finale”, em *L’Entretien Infini*.
- ¹⁴ “Do Ritmo das Ondas: Algumas Estações [B]”, *Teatros do Tempo*.
- ¹⁵ “A Perfeição das Coisas”, *Teatros do Tempo*.
- ¹⁶ “Do Ritmo das Ondas: Algumas Estações [Coda]”, *Teatros do Tempo*.
- ¹⁷ “Um Mapa: Os Tempos Sobrepostos”, *Teatros do Tempo*.

Bibliografia

- Blanchot, Maurice (1969), *L’Entretien Infini*, Paris, Gallimard.
- Bonnefoy, Yves (1961), *Rimbaud par Lui-Même*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gleize, Jean-Marie (1983), *Poésie et Figuration*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gusmão, Manuel (2001), *Teatros do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto – Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Hugo, Victor (1995), *Les Contemplations*, Paris, Éditions Flammarion.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1988), *Teoria da Des-Possessão*, Lisboa, Black Son Editores.
- Ponge, Francis (1965), *Pour un Malherbe*, Paris, NRF Gallimard.
- Richard, Jean-Pierre (1955), *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Rimbaud, Arthur (1960), *Œuvres*, Édition de Suzanne Bernard, Paris, Éditions Garnier.

O nascimento da arte segundo Manuel Gusmão

Joana Matos Frias*

Universidade de Lisboa – CECOMP – ILCML

Uma das mais fortes convicções de Manuel Gusmão, claramente dominante tanto nos seus actos de leitura crítica quanto nos gestos de escrita poética, poderia aferir-se a partir de um breve depoimento do autor, no qual sublinhou:

A poética é um termo que para mim me é mais simpático que o termo de estética. Porque a poética recoloca no centro de qualquer fenómeno artístico e de qualquer relação com a arte a questão do fazer. A poética é um produzir, um estudo da *poiesis*, e a *poiesis* já introduz artes e portanto podemos falar da *poiesis* de qualquer arte sem trazer nada de exterior à arte, enquanto que, quando falamos da estética, tentamos confrontar o mundo da arte com o mundo em que vivemos, o mundo onde a arte é. Esse confronto pode não nos trazer muita coisa de bom porque substitui a descrição daquilo que as artes fazem por valores de comparação entre a figura artística e a figura do mundo e isso é aquilo que significa, por um lado, aparentemente, a necessidade de ver que a arte tem sempre a ver com o mundo mas não implica, não garante, que o que a arte ganha do mundo seja dito pela arte tal qual, e, portanto, é preferível escutar a arte no que ela diz enquanto arte e aí confiarmos que ela tem uma palavra sobre o mundo. (Gusmão 2016: s/p)

A passagem poderia oferecer-se como síntese da obra de Manuel Gusmão – no que respeita à valorização da *poiesis*, mas, sobretudo, naquilo que essa valorização suscita

no plano das ligações entre *arte* e *mundo* que, de acordo com o que aqui se diz, não devem colocar-se em termos de *confronto*, *substituição* ou *comparação* –, assim como me parece que o livro *Pequeno Tratado das Figuras*, de 2013, se pode oferecer como a colectânea que de modo mais exemplar consuma aquilo que esta passagem tão convictamente defende com firmeza anti-paragónica. Não por acaso, entre esse título e estas declarações, ergue-se justamente a palavra “figura” como palavra-chave da circulação entre a arte e o mundo, enquanto centro irradiante de um vínculo inextricável no qual o escritor e a sua obra crêem sem reservas (estéticas). Quer dizer: o movimento *discurso*, *figura* é fundamentalmente um movimento de *concurso*, *figura* – não no sentido competitivo que o conceito de “concurso” possa sugerir, mas nesse sentido mais primordial em que *concorrer* significa *correr com*, rumo ao mesmo destino, em intersecção, isto é, em *interacção*. Crucial, aqui, será não esquecer que a natureza decisiva desta interacção consiste no facto de ela ser, antes de tudo o mais, interacção *no* e *com* o tempo, aspecto que uma rápida lembrança dos matriciais gregos do latino *figura* – *skhēma* e *typos* – rapidamente nos recordará.

Por isso me parece que, numa leitura muito imediata, *Pequeno Tratado das Figuras* é o livro onde o seu autor mais efectivamente concretiza a possibilidade de que tais confrontos, comparações e substituições que tanto lhe desagradam se convertam em encontros, comunhões e convergências entre as “figuras artísticas” e as “figuras do mundo”. Trata-se, na verdade, da instauração de um movimento circulatório que se torna bastante evidente se pensarmos na função que neste pequeno grande *Tratado* desempenham elementos como “ramos lianas folhas e fios” na exposição da materialidade trans-histórica do caderno, a “sombra” na variação subjacente à metamorfose repetitiva do desenho, o “vento” na temporalização da visualidade fílmica, ou a “pele dos corpos” na invenção da pintura reconstituída a partir da película fotográfica de Hans Silvester. O que talvez nos permita aplicar ao livro o comentário de Maria Filomena Molder ao filme *Une Histoire de Vent* de Joris Ivens: “Neste filme [neste livro] a natureza segrega a arte, dá regra à arte, e a arte dissolve-se na natureza” (Molder 2015: 245).

Em rigor, tudo isto parece estar devidamente enunciado e meticulosamente descrito no poema de abertura da secção “Da linguagem das árvores e do vento”, onde se lê:

um mecanismo simples mas delicado. O sol
acende as árvores na luz e no equilíbrio dos mundos
e imprime o seu leve gesto na tua retina; em resposta
as árvores, com a sua sombra, desenham, na parede
branca, e sonham, nas tuas pálpebras descendo,

uma escrita oriental, levemente dançando
(Gusmão 2013: s/p)¹

A primeira pergunta que se coloca perante estes versos, perante este programa, é: o que há de simples e de delicado neste mecanismo? E talvez a segunda seja: que mecanismo é este? Se o sol “acende as árvores na luz”, e não, como esperaríamos num *simile* mais facilmente decifrável, “a luz nas árvores”; se esse “leve gesto” é impresso na nossa retina; se as árvores traçam desenhos na parede branca e ao fazê-lo “sonham [...] / uma escrita oriental” – e se, apesar desse sonho, nenhuma destas imagens singulares parece resultar na sua surpresa de qualquer tentação onirista de pendor surrealizante –, então a simplicidade do mecanismo só poderá residir no facto de ele, exactamente como no antiquíssimo e quase idêntico teatro de sombras chinês, ser traço e impressão, tatuagem e palimpsesto em permanente animação. Em Chauvet, essa fabulosa caverna pré-platónica dos sonhos perdidos há mais de 35000 anos, Werner Herzog lembra precisamente que a primeira das representações foi a parede branca e a sombra negra: ao fazê-lo, sai de Chauvet, não passa pela lenda de Dibutade inventando a pintura, e reproduz a sombra de Fred Astaire numa das mais inesquecíveis cenas da história do cinema (*Swing Time*, 1936), tal como Manuel Gusmão quando assinala essa “interminável aliança entre / o cinema de Joris Ivens e implacável / a metalurgia do ferro / e do vento” (cf. Herzog 2010).

Em certa medida, foi a constatação desta convergência que me fez cair a mim na tentação de roubar o título destas breves notas a Georges Bataille e ao seu ensaio motivado por Lascaux, para o articular com o entendimento de Manuel Gusmão de que “No seu movimento perpétuo, a poesia inventa e reinventa a sua origem ou o seu modo de chegar” (Gusmão 2010: 9). Mas também pensando numa importante chamada de atenção de Werner Herzog na sua visita a um outro lugar do nascimento da arte descoberto mais recentemente, Chauvet, quando o cineasta e os arqueólogos notam como aqueles artistas usaram efectivamente a superfície sobre a qual gravaram os seus

desenhos como meio de expressão, isto é, como meio natural da expressão artística, colaborando pois a superfície interior da gruta nessa expressão, a ponto de sugerir movimento e com isso uma espécie de “proto-cinema” que tivesse sido montado a partir de “frames in an animated film” (Herzog 2010). Este reconhecimento é da mesma natureza do gesto ecrástico que preside à secção “A pintura corpo a corpo”, de *Pequeno Tratado das Figuras*, e à relação que nela se estabelece com as imagens fotográficas de Hans Silvester. Em ambos os casos, naturalmente, o meio é a mensagem. Isto não tem nada de especial, como sabemos desde Marshall McLuhan; o que será especial é a literalidade do advérbio “naturalmente” que acabei de empregar, já que em ambos os casos o meio é do mundo,² como se pode ler logo no poema de abertura da sequência:

Que lógica ou lei dos corpos
funcionaria aqui para distribuir corpos pintores e
corpos pintados? Quem pode inventar a pintura?
Quem a pintura pode usar no seu corpo produzida,
inventada sob sol e lua?
Como se move ela nos corpos?
Como se pinta a pintura?

O mecanismo segundo Manuel Gusmão tem assim a delicadeza de fazer convergir as “figuras do mundo” e as “figuras da arte”, ou, melhor ainda, as *figurações* do mundo e as *figurações* da arte, já que no processo de *figuração* entram necessariamente os próprios mecanismos, os *media*, como bem compreendeu Henry Fox Talbot ao identificar na fotografia o “lápiz da natureza”, e como bem compreende Manuel Gusmão quando por via da sua defesa da *poesia* nos mostra que não há “mimese generalizada” que não seja, de facto, “poiesis generalizada”. Não será assim demasiado abusivo pensarmos que, se na sua leitura de *Finisterra* a partir de Fernando Gil, esta mimese generalizada é vista como certo “tipo de cumplicidade entre *cognição* e *mundo*” (Gusmão 2009: 112), na nossa leitura da sua “terra finita” na qual se pode cair infinitamente, esta *poiesis* generalizada possa ser vista como um muito especial tipo de cumplicidade entre *ignição* e *mundo*, como de resto confirmam versos centrais do livro: “O vento sopra o fogo e alarga o incêndio / da criação; segundo a metalurgia do ferro / e a antiga e intensa artesanaria” (*op. cit.*). Carlos de Oliveira apreciaria com certeza que nesta cumplicidade se insinuasse “o milagre das velhas pederneiras”, e Hans Belting não hesitaria em detectar

neste gesto a afirmação histórica da magia que empodera o meio, contra o iconoclasmo que o enfraquece (cf. Belting 2011).

O depoimento que comecei por reproduzir avisa-nos que não devemos circunscrever, nem aqui nem em nenhum outro lugar da obra, o sentido da palavra “poesia” a um restrito significado verbal imediato que prescindisse daquela ideia mais abrangente e estrutural do *fazer* que qualquer arte, verbal ou não, agencia. A cautela é especialmente importante como protocolo de leitura deste *Pequeno Tratado*, e, contra todas as evidências em contrário, as várias secções em que o livro se organiza são o sinal mais flagrante disso mesmo. Nos estilhaços dos títulos dessas secções, o que encontramos são palavras como: *caderno, paisagens, desenho, escultor, inspiração, imagens, filme, filmar, pintura, pintores, pintados*. Quer dizer, declinações da arte, da poesia. Mas não só, porque aquilo que na recolha destes estilhaços se vai apresentando com uma nitidez de percepção tão trabalhosa quanto indiscutível é precisamente esse movimento perpétuo no qual “a poesia inventa e reinventa a sua origem ou o seu modo de chegar”. E não apenas a poesia como um todo, mas também e muito especialmente a poesia de Manuel Gusmão. Essa coisa é que é linda. E é linda, não porque seja pessoana, mas sobretudo porque graças a ela assistimos a um nascimento da arte que suscita um efeito praticamente oposto àquele que experienciou Bataille em Lascaux ao sentir que lá, “o que na profundeza da terra nos alucina e transfigura é a visão do mais distante. E ainda por cima esta mensagem é agravada por uma desumana estranheza” (Bataille 2015: 16). Aqui, pelo contrário, o que nos alucina e transfigura é a aproximação do mais distante, uma mensagem agravada por uma humana, demasiado humana *entranheza*, como a que sentimos perante “o tropel das figuras” de Jorge Vieira interpelado pelas figuras da escrita de Manuel Gusmão:

O antropomorfismo destas estranhas cabeças dirá
o quê? A prisão do gesto do escultor
na forma do seu corpo ou pelo contrário

o triunfo do princípio da metamorfose e o
reino da possibilidade? OU dirá tão
simplesmente as concretas determinações

de tal reino. E que um corpo tem na sua cabeça
uma deformação necessária: Coroação
e decapitação; mudança de formas;
ironia da invenção; sabedoria do gesto
que explode e declina no desenho rigoroso.
Eles – diz o mestre – *não sabem desenhar.*
(*op. cit.*)

“Antropomorfismo”, “metamorfose”, “deformação” e “mudança de formas” cumprem aqui um papel lógico-semântico da maior importância, pois no preciso momento em que parecem situar o poema, e a sua razão dialógica com as “estranhas cabeças”, na esfera da *forma (morphé)*, suprimem essa mesma posição graças a toda a interferência prefixativa e sufixativa sobre os radicais *morfe* e *forma*, uma interferência que “explode e declina” qualquer estatismo, para reinstaurar a insinuação da *figura*, esse *skhêma* que, na tão precisa definição de Roland Barthes à entrada dos seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, não é mais do que o corpo do atleta captado em movimento. Certamente não por acaso, parece estar aqui o negativo das imagens que virão a ser reveladas na secção final, “A pintura corpo a corpo”. Se o princípio da revelação parece conduzir-nos para uma espécie de câmara escura da poesia (razão analógica que o conjunto de fotografias *Natural Fashion* de que parte essa sequência de encerramento naturalmente reforça), já a constituição do conjunto, organizado em 24 poemas numerados e com uma intencional disposição nas páginas do livro, traz consigo uma inevitável sugestão fílmica, colocando o leitor perante 24 poemas-fotograma, 24 imagens ou *frames* progressivos que concorrem para a elaboração de um *discurso, figura* fílmico, para uma cadência cinemática que não deixa de assumir a sua continuidade relativamente à secção “Filmar o vento”, central na totalidade do livro.

Mas comecemos pela passagem do negativo ao positivo: entre as “estranhas cabeças” de Jorge Vieira e a “cabeça emplumada” de uma das imagens do Vale do Rio Omo que motivaram os últimos poemas, o que se revela? A distância do próximo – cabeças de um escultor português – convertida em proximidade do distante – cabeças de pintores pintados do sudoeste da Etiópia, em África –, com claríssimas marcas textuais e discursivas sobretudo ao nível dos marcadores da *deixis*, num movimento que além do mais reconfigura com muita originalidade a função histórico-literária da *prosopopeia* na animação ecrástica de obras de arte? Ou será antes, e mais

decisivamente, a exposição (também no sentido fotográfico) da reversibilidade entre imagens antropomórficas (as de Vieira) e imagens antropológicas (as de Hans Silvester)? É uma revelação muito significativa, não apenas por promover um outro tipo de sobre-impressão (agora desdobrada) de “figuras da arte” e “figuras do mundo”, mas porque, através justamente desse gesto de sobre-impressão, vem ressemantizar o tal “reino da possibilidade” subjacente à metamorfose por via de um meio muito específico, o corpo. Dir-se-ia que aquilo que está em cena num dos movimentos principais do livro é a complexidade das relações entre a *representação do rosto* e a *apresentação do rosto*, pois o corpo passa a ser simultaneamente imagem e meio – e poderia mesmo dizer-se, imagem e meio ambiente, pois por ele, tatuado e sucessivamente palimpséstico, se resiste a uma “natureza morta” com uma “paisagem viva” (*tableaux vivants*), longe de qualquer entendimento da pintura como *cosa mentale*:

Sois agora
fantasmas sem representação. Feitos
toda a paisagem.
Ou feitos da matéria
da paisagem?

Em jeito de excursão, arrisco juntar a minha tentação relacional ao desígnio de *coralidade* que conhecemos bem em Manuel Gusmão, para reproduzir com alguma segurança uma passagem de um artista que ignoro se alguma vez terá sido objecto de atenção por parte do autor de *Pequeno Tratado das Figuras*. Trata-se do brasileiro Nuno Ramos, e as palavras que se seguem, do texto “Manchas na pele, linguagem”, fazem parte de um dos seus livros mais consagrados, Ó:

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo, com a voz que o frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro. (Ramos 2013: s/p)

Não será portanto despropositado pensar que também aqui entra uma história de vento, e com ela o vento da história – das histórias –, o que aliás é enunciado por Manuel Gusmão quando fala do “vento que lhe entra pela boca dentro”, autorizando-nos assim, perante este seu livro, a ver na convocação da figura do *inventor* a presença fantasmática do radical *vento*.

Ora, esta complexidade acolhe, acima de tudo, como não poderia deixar de ser numa obra-síntese de uma poética tão marcante nas suas obsessões, “motivos que o tempo traz e leva”, “fazendo e desfazendo” – ou, se preferirmos, *motivos que a história traz e leva*, já que o corpo “jovem e / antiquíssimo” que protagoniza a *moda natural*, tal como a sombra que na parede se projecta ou a areia na qual se desenham ondas, é fugidio e mutável, instável e metamórfico, elemento perecível em deslocação contínua que se escusa a qualquer tipo de reprodutibilidade técnica, e que na sua condição temporal está exactamente como o anjo segundo Benjamin, impelido pela força do vento que em português a palavra *vendaval* sugestivamente exprime (cf. Gombrich 2014).

Decerto não por acaso, o conjunto dedicado ao tão singular filme de Joris Ivens e intitulado “Filmar o vento” começa pelo fim: “Já quase no fim: uma mulher envolta em panos / e véus escuros veio e prometeu o vento” (*op. cit.*). A sequência reinstaura o tempo e o vento do filme, recordando-nos de imediato o sugestivo título do estudo de Victor Burgin, *The Remembered Film*, no qual Burgin propõe que a nossa relação com qualquer filme assenta num processo de remontagem pelo qual a memória cria sempre um filme novo; ao fazê-lo, o poeta mostra que, tal como a poesia no seu entender pode ser um “operador de historicidade” (Gusmão 2010: 133), o cinema é, acima de tudo, um “operador de temporalidade”. O gesto poderá ser mais interessante se lido em consonância com o regime de historicidade que rege a secção final do livro, na qual uma espécie de *suspense* catafórico arditosamente conduz o leitor ao longo de vários poemas dos quais o tempo e o espaço parecem ter sido suprimidos, até que, no *frame* final, se revelam alguns elementos circunstanciais. Mas é nesse mesmo momento que surge a figura do *homo habilis* com os seus vestígios, para protagonizar um muito original teatro do tempo longo, esse onde se encena o programa do autor segundo o qual a literatura é “uma construção antropológica aberta”, de resto já soprado em versos anteriores: “foi de gente como vocês que nós viemos / ou é para essa liberdade da pintura que / caminhamos?”. Mais uma vez, trata-se de uma indagação que, ao revitalizar essa “antiquíssima arte do diálogo” tão cara a Manuel Gusmão, em quase tudo se aproxima do nascimento da arte pela câmara de Werner Herzog, que termina a sua e a nossa visita

perguntando: “Seremos nós hoje os crocodilos que olham para um abismo do tempo quando vemos as pinturas na gruta Chauvet?”.

NOTAS

* Joana Matos Frias é Professora Associada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro do seu Centro de Estudos Comparatistas e colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Publicou vários volumes de ensaios sobre autores modernos e contemporâneos das literaturas portuguesa e brasileira, sendo os mais recentes *O Murmúrio das Imagens*, de 2018, e *Oscilações (poesia em todos os sentidos)*, de 2023.

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).

¹ Todas as referências de *Pequeno Tratado das Figuras* são feitas a partir da edição digital do livro, que não apresenta numeração de páginas.

² Como bem recordou Rosa Maria Martelo, numa reflexão “suscitada pelo facto de Marcel Mauss considerar que só lhe tinha sido possível formular o conceito ‘técnicas do corpo’, depois de perceber que uma técnica não implica a existência de um instrumento, Manuel Gusmão aproxima-o de Marx, lembrando que este ‘já tinha formulado de tal forma a noção de instrumento que ela poderia em certas condições referir uma parte orgânica do corpo ou a própria terra’. E noutro lugar, escreve: ‘talvez que respondendo às suas compulsões, ela [a poesia] seja uma técnica do nosso corpo histórico singular pela qual induzimos ou intermediamos os sonhos da tribo (palavras, imagens, ritmos e os sentidos do sentido)’” (Martelo 2015: 23).

Biblio- e filmografia

- Bataille, Georges (2015), *O Nascimento da Arte*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar.
- Belting, Hans (2011), *An Anthropology of Images: Picture, medium, body*, trad. Thomas Dunlap, Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- Gombrich, E. H. (2014), *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, New Haven / Londres, Yale University Press.

- Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016), Entrevista concedida a João Oliveira Duarte e Maria João Cantinho, *Revista Caliban*, 12 de Julho.
- Herzog, Werner (2010), *Cave of Forgotten Dreams*, 88 mins.
- Ivens, Joris (1988), *Une Histoire de Vent*, 80 mins.
- Martelo, Rosa Maria (2015), “Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto”, *Revista do CESP*, Belo Horizonte, vol. 35, nº 53.
- Molder, Maria Filomena (2015), “Estudo de caso: Joris Ivens, *Une Histoire de Vent* (filmado entre 1984-1988, ele morre um ano depois)”, in *A Escrita do Cinema: Ensaios*, org. Clara Rowland e José Bértolo, Lisboa, Documenta.
- Ramos, Nuno (2013), *Ó*, São Paulo, Iluminuras.
- Silvester, Hans (2009), *Natural Fashion: Tribal decoration from Africa*, Londres, Thames & Hudson.

IV – O chão da história move-se

Da terceira coisa: notas dialéticas nas margens de *A Foz em Delta*¹

Paulo de Medeiros*

Universidade de Warwick

A terceira coisa o fantasma o espectro.

Manuel Gusmão, 'Baile Mandado', *A Foz em Delta* (2018: 16)

A epígrafe, retirada de um dos poemas de *A Foz em Delta*, pode ser vista como um aviso ou como um arauto e prefiro não escolher entre uma e outra possibilidade, deixando-me oscilar entre as duas, na certeza ou incerteza da sua capacidade para evocar o princípio dialético inerente à escrita de Manuel Gusmão evidente no 'Delta' do título do livro, ao longo de todo o livro, e em particular naquele verso e alguns outros, sobre os quais me desejo debruçar-me agora. Poderia também introduzir outra possibilidade ainda, ao lembrar-nos do cuidado com que Adorno explorou a relação entre a poesia lírica e a sociedade, consciente dos preconceitos de muitos sobre essa relação em que deslumbra uma qualquer ameaça a uma suposta integridade estética da poesia que seria sempre comprometida pela questão política. Ora, para os leitores de Manuel Gusmão, creio que uma advertência sobre essa falácia seria de todo dispensável, mas, mesmo assim, talvez nunca seja demais insistir que a poesia de Manuel Gusmão é não só uma das provas mais belas e mais fortes do estreito relacionamento entre poesia e sociedade, como dele deriva grande parte da sua carga afetiva.

Por um lado, a terceira coisa pode ser vista como sendo já sempre a própria imagem da dialética. Mas também é muito mais que isso. Manuel Gusmão oferece-nos várias possibilidades. Como na epígrafe, a terceira coisa é um espectro, um fantasma, ou seja, o

comunismo, numa evocação direta do *Manifesto*. Se esse gesto é uma filiação irrevogável numa linha política e num pensamento bem conhecidos, ao declarar assim, em 2018, a sua fidelidade a um perfil de resistência, Manuel Gusmão também nos incita não só a reconhecer a importância e acuidade de tal forma de pensamento, como a interrogar-nos sobre as condições atuais, as crises atuais, no regime de capitalismo tardio em que nos encontramos.

A Foz em Delta é um livro híbrido. Reúne em si poemas claramente líricos, textos de intervenção e textos em prosa de índole ensaística ou notas de leitura, assim como várias citações de outros poemas e outros poetas. Deste modo, *A Foz em Delta* pode dizer-se um livro composto de fragmentos; fragmentos que formam uma totalidade sem limites nítidos, que trespassa as fronteiras dos géneros literários com a mesma facilidade com que subverte e questiona, numa perspetiva ética, qualquer suposta separação entre arte e política. Fá-lo sem nunca comprometer nem o estatuto estético da arte nem o impacto da ideologia e é assim que se afirma como uma escrita de resistência. Aliás isso mesmo é a matéria de um dos textos dentro da secção “Identificação do território”. Com o subtítulo entre parênteses, portanto já sempre em suspensão também, de “Poesia e resistência”, encontramos verdadeiras teses, dentre as quais destaco logo a conclusão da primeira: “Dizer que a poesia resiste é afirmar que ela é uma específica resistência à sua completa apropriação pela mente ou pelo espírito. É pensar a materialidade do seu fazer (*poiesis* e *poiema*), retirando-a do campo de acção de qualquer política do espírito” (Gusmão 2018: 45). Escusado comentar o quão importante é aqui esta afirmação da materialidade da poesia e a consequente recusa de qualquer interpretação que aproximasse a poesia da ‘política do espírito’ tão do gosto de um Valéry, e de modo diferente talvez, mas igualmente pernicioso, de um António Ferro.

Além disso sobressai neste livro um diálogo entre gerações que vai muito além de uma questão de influência ou simples inserção numa tradição poética e crítica. Complementar a esse diálogo há também uma dialética profunda entre o pessoal e o coletivo, entre elementos passíveis de serem lidos como reflexões com uma base autobiográfica – o voo para Londres por exemplo – e elementos essencialmente políticos – por exemplo a quinta tese, onde se lê, sem que qualquer dúvida ou ambiguidade possa restar:

Essa reportagem universal [a cujo Império a poesia resiste] é o discurso global e dominante, produzido pelo poder económico e financeiro e pelos seus agentes na burocracia do aparelho político, e nos seus vários aparelhos comunicacionais. Esse

discurso sopra devastadoramente no espaço audiovisual, subordina e condiciona os espaços da escrita e mesmo as formas de divulgação da cultura elitária; veicula um pensamento único e é o vasto simulacro de uma voz sem sujeito, a voz sem sujeito de uma cultura mediática de massa, que esborrata, apaga e evapora o complexo e rude som da fala entre humanos. (Gusmão 2018: 47)

Outro exemplo da dialética que subjaz à arquitetura e à forma deste livro pode ser visto na relação entre vida e morte. Permito-me mencionar apenas dois exemplos: os “Poemas londrinos” e a secção intitulada “Hijos y nietas”. Uma análise digna da complexidade destes poemas necessitaria muito mais espaço. Aqui limito-me a apontar alguns indícios. Em “Poemas londrinos”, mesmo deixando de lado qualquer relação autobiográfica, a morte, mesmo se por enquanto só anunciada, tem uma presença forte. Mas de modo algum se sobrepõe à vida, à intensidade do viver, mesmo num ‘voo [que] continua para o Norte. / É uma viagem *lowcost*’ (idem: 19). A viagem pode ter razões de sobrevivência, mas é também uma viagem de memórias e uma viagem de amor até, entre dois indivíduos, mas também entre o Eu do poema e as imagens, incluindo a pintura e as imagens retidas na sua memória, que ameaçam desaparecer. Aliás, a questão da imagem neste livro é de fundamental importância, mas deixo isso para depois, numa análise ainda por fazer do contraste e complementaridade entre ‘figura’ e ‘imagem’. Os ‘Poemas londrinos’ são também uma forma de deixar clara uma certa filiação poética e política que inclui, entre outros um Apollinaire [sic] imaginado (e transformado) como *alter ego*:

Apollinaire [sic] escreve *la chanson du mal aimé*

Nela sonha que persegue a sua amada pelas ruas de

Londres

Sentia-se ameaçado

Tu não estavas ali onde te procurei reparei que me esquecia velozmente do teu rosto

(idem: 24)

Mas a figura que sobressai nestes poemas, assim como no resto do livro, é a de Bertolt Brecht. No poema com esse nome por título Manuel Gusmão reúne uma visita ao teatro com o começo dos motins (*‘riots’* deixado no original inglês) da “gandaia emigrante” em Londres. Sem indicação da data, mas provavelmente em referência

a 2011, o poema contrasta a explicação oficial para os motins (“inexplicavelmente violentos e / segundo os expertos, o móbil era só o / o [sic] roubo e a violência. e o roubo [sic]” (*idem*: 23)) com a sua visão amarga, mas lúcida:

Quando

“o comunismo é a terceira coisa
aquela coisa simples que é difícil de fazer.” Tu aprendes a rir-te da sua *expertise*
e não cessas de aprender a guardar o
ódio que eles te merecem.

(*idem*: 23)

Sobre a memória e a filiação político-poética, desejo mencionar ainda outro exemplo, antes de me virar para “Hijos y nietas”. Refiro-me à transcrição na íntegra de um poema alheio, a “Balada do fumo negro” (*idem*: 63), que Manuel Gusmão resgata do esquecimento nos arquivos. O poema de António Dias Lourenço, “jovem serralheiro mecânico de 24 anos”, publicado no *Mensageiro do Alentejo* a 9 de Julho de 1939, que simultaneamente uma homenagem aos operários e uma denúncia feroz do capitalismo, é subsequentemente analisado de forma breve, mas exemplar, por Manuel Gusmão, que assim também o torna como seu.

Ao referir “Hijos y nietas” – e porquê esse título em castelhano, porquê no próprio momento em que os poemas se tornam, aparentemente, mais pessoais e íntimos, o recurso a uma língua semelhante, mas outra? Ou talvez por isso mesmo, por serem tão pessoais que se torna necessária uma certa distância que a alteridade linguística possivelmente proporcionaria? – como a segunda parte da dialética arquetónica e formal do livro, penso especificamente em como aí a morte é definitivamente vencida através da vida nova e renovada das gerações seguintes. São poemas experimentais em que a renovação da vida passa por uma renovação formal – todos eles exibem formas distintas e, a haver alguma filiação distinta, seria com uma tradição modernista e de vanguarda que, em vez de surpreender, já fora antecipada na menção de uma das filiações que Manuel Gusmão aponta para a “Balada do fumo negro”, e que “tem em Portugal o seu nome fétiche que é Fernando Pessoa / Álvaro de Campos” (*idem*: 64). Como já referi, uma interpretação condigna destes poemas será um próximo passo a dar. Aqui, desejo salientar apenas a importância da sequência de poemas com títulos semelhantes, todos intitulados “Laura”, mas distinguidos pelo acrescento de uma letra,

desde “a” a “d”, numa óbvia transformação, de poema em poema, da relação entre as imagens das personagens. No antepenúltimo poema do livro, “Novo poema às netas”, esse processo de transformação e continuação de si através delas é explícito e colocado de novo em forma dialética através de uma anotação aparentemente matemática:

$$3 = 1 + 1.$$

$$1 \times 3 = 3.$$

Terá já terminado a contagem? Ou

Rodeado de colinas, montes

E vales, tu olhas e procuras datar o teu olhar. Filhos e netas nascem, vivem e transformando-se [*sic*],

refazem-te: a Carolina

desenha-te a música e a dança diante

dos olhos, a Mariana ai-li, ai-lô; e a Laura ai-lô,

ai-lô, disputam a tua barba negra, a ver quem

consegue transferi-la para o chefe dos piratas.

(*idem*: 99)

A terceira coisa, especialmente tendo em conta o seu uso por Brecht, é outro nome para o comunismo,

Nós que para além de ti e de mim

somos

a terceira coisa o fantasma o espectro

que lhes continua a assolar

o mundo o comunismo

que vem *connosco*

e para além de nós recomeça a cantar.

(*idem*: 16)

Mas, e também ainda em relação a Brecht e ao seu uso da “terceira coisa” na sua peça *Die Mutter* [A Mãe], estreada em Berlim no fim de Janeiro de 1932, é imperativo notar que este “comunismo” é também acima de tudo uma questão de solidariedade, para além do seu significado ideológico, e especialmente para além de qualquer identificação

partidária. Resisto à tentação de citar o poema “Elogio da terceira coisa” na íntegra. Mas penso que alguns versos exemplificam plenamente a minha leitura:

Entre mim e ti há a terceira coisa
aquela que nos põe ao alcance da mão
os nomes todos das coisas e as coisas sem nome
[...]

quando uma multidão deixa de ser
um rebanho de escravos para começar a ser
uma assembleia de humanos livres
de pé no chão da terra discutimos o que fazer

[...]

a terceira coisa o fantasma o espectro que lhes continua a assolar o mundo
a terceira coisa: a promessa sem garantias
a invenção do incomum que partilha o comum.
(*idem*: 33)

“A invenção do incomum que partilha o comum” (*ibidem*) bem poderia ser uma descrição deste livro de Manuel Gusmão. Se *A Foz em Delta* é incomum no persistente questionamento da forma quer da escrita em si quer do pensamento, no hibridismo que mescla poesia e prosa, o esboço de ensaio e a memória pessoal, aquilo sobre que reflete, e que espelha, poder-se-ia dizer, apesar de fulgurante, nada mais é que o comum da humanidade, vida e morte possíveis. Isto aliás é-nos dito de modo bem explícito no início de um dos textos, ou fragmentos, mais autorreflexivos, “A voz do operário”:

A experiência da escrita-e-da-leitura da poesia mostram, no seu fazer-se que nós somos também isso mesmo: “*corpos históricos singulares, percorridos por uma ‘escrita emaranhada’; uma voz escrita, inscrita e excrita – ‘tatuagem e palimpsesto’; em alguma medida, somos feitos e desfeitos pelo ‘poieín’ das artes; pela poesia [...]; pelo romance em que procuramos os nossos possíveis [...]*”. (*idem*: 60)

A preocupação com a questão da forma é uma constante no pensamento de Manuel Gusmão e figura aqui não só como desígnio técnico, mas também como elemento de formação e transformação. Aliás, seria errado separar esses vários sentidos de ‘forma’, pois uma leitura mesmo fugidia de *A Foz em Delta* não deixa dúvidas quanto à necessidade de pensar sempre na interdependência entre vários significados, entre vários conceitos, entre várias formas. Aliás o próprio exemplifica isso no seu semi-elogio a Kant por ter reconhecido três esferas na cultura, o conhecimento, a ética, e a estética, e não ter “ced[ido] completamente à tentação de transformar essa distinção numa separação” (*idem*: 46). No caso de *A Foz em Delta* não só uma separação das várias formas seria uma falha de leitura, uma recusa de diálogo com um autor e um texto que se oferecem precisamente eles próprios já como um diálogo tanto interno como externo, como seria uma forma de violência contra a forma, essencialmente e totalmente, híbrida da sua escrita.

Por um lado, o texto de *A Foz em Delta* subverte qualquer noção de limite entre os géneros embora nunca os confunda. Ou seja, e é nisso que reside o seu poder subversivo, a escrita de Manuel Gusmão preserva as características do género ao mesmo tempo que, ao impossibilitar uma qualquer separação entre eles, nos oferece uma forma radicalmente híbrida, como já sugeri no início destas notas. Por outro lado, o texto em si aponta já para outras formas além da escrita, tanto auditivas como pictóricas, que, além de serem invocadas ou de se constituírem em figuras, se intrometem no próprio texto. Ou seja, além da sua função egráfica, as imagens pictóricas (e de modo semelhante as musicais também) são já, também elas, figuras do texto. A capa do livro, por exemplo, baseada no conhecido quadro de Giuseppe Pelizza da Volpedo, *Il Quarto Stato* de 1901, está obviamente fora do texto, quando muito pode ser vista como a sua moldura, e no entanto, com a sua representação de operários em greve é já também uma figuração do texto, quer de partes específicas como “A voz do operário”, quer, na sua representação de resistência, do texto na sua totalidade.

Tanto a pintura como a fotografia aparecem repetidamente em *A Foz em Delta*. Aliás, num caso específico, podemos mesmo ver como Gusmão, além de as usar como elementos textuais, as faz convergir numa imagem simultaneamente singular e múltipla. Assim, por exemplo, no fragmento 9 de “A árvore das quintas”, texto redigido para acompanhar a exposição homónima de Manuel Sampaio na Galeria Monumental de Lisboa em 2011, lemos:

O pintor fotografou a árvore sem folhas e mandou imprimir-la, sempre a mesma fotografia, em telas de 1 m x 1,30 m.

Depois começou a pintar as telas segundo duas maneiras, dois métodos. (*idem*: 39)

Num ensaio sobre Manuel Gusmão, Herberto Helder e cinema, Rosa Maria Martelo não hesita em classificar a poesia de Manuel Gusmão, no exemplo de *Migrações do Fogo*, como um ‘filme’, tal é a estreita correlação entre filme e texto: “Em *Migrações do Fogo*, o termo ‘filme’, embora possa ocorrer no seu sentido mais comum e designar um filme propriamente dito, é normalmente utilizado num âmbito mais lato e figurado, ou como sinónimo de ‘narrativa’, ou como alusão a um encadeamento das imagens” (Martelo 2005: 54). No caso de *A Foz em Delta* a noção de ‘filme’, embora seja recorrente, assume menor preponderância, podendo-se pensar num maior equilíbrio efrástico entre filme, pintura e fotografia. Mesmo assim, essa ideia de ‘filme’ para além de um atual e concreto filme – *Fahrenheit 451*, tanto o romance de Ray Bradbury como o filme de François Truffaut (Gusmão 2018: 54) – é bem evidente no fragmento 10 de “A árvore das quintas” que serve de introdução à parte C, ‘Os trabalhos e os dias’ a que os dois pontos finais referem:

O pintor estava já nas suas sete quintas, [sic] Fotografou variadíssimas folhas dos diários gráficos como quem as transforma em pequenos écrans que multiplicavam a árvore das quintas e exorcizavam o exercício da obsessão. Emoldurou-as e esperou que a projecção do filme começasse. (Gusmão 2018: 40)

Talvez, se é que uma das técnicas sobressai das outras, a fotografia mereça consideração especial uma vez que nos aparece aqui como indelevelmente ligada à memória. Para além das fotografias das árvores em “A árvore das quintas”, que servem para uma representação e remediação da realidade – passando da árvore em si para a sua imagem fotográfica, e depois ainda transformando essa imagem noutra, por via da pintura da árvore –, a fotografia aparece ligada à memória em duas instâncias. A primeira, inserida nos “Poemas de Londres”, é ainda suficientemente vaga sem que seja possível determinar a identidade quer do fotógrafo quer de quem é fotografado. A sua relevância provém de servir nitidamente para lançar um jogo de questionamento da realidade através duma simples manipulação de proporções através de perspetiva:

Hampstead Heath é território de árvores

– um parque provido de um sistema de lagos e de colinas. Da mais alta, do seu topo que se abre numa larga clareira, podes ver Londres; e tu podes ficar na fotografia segurando na mão aberta e erguida ao alto a base de um edifício ao longe.

(*idem*: 21)

Além disso é também relevante notar que este poema de certo modo tanto funciona como uma recordação pessoal e até certo ponto melancólica, como anuncia a relação entre pintura – aqui a figura evocada é Mark Rothko –, fotografia e texto, não deixando de figurar ainda árvores, se bem que não as mesmas de “A árvore das quintas”.

No entanto a função principal da fotografia em *A Foz em Delta* tem mais a ver com o registo e a recordação do que com a éfrase, como podemos ver na secção “Um pai, uma biblioteca, uma despedida / A poesia por memória”. Gusmão distingue os “retratos” mentais dos concretos, mas não os separa. Aliás, mesmo na passagem inicial em que encontramos o retrato-memória do pai, ele é já fotografia, texto, e filme até:

Direi então que os “retratos” do meu pai que na memória guardo são sobretudo aqueles que por palavras invento e depois escondo, impressos em páginas de livros que entretanto não são álbuns. Outros haverá, seguramente, só que guardados ainda nessa câmara escura que trazemos no crânio; prótese de origem, habitada pelas trevas daquela noite do mundo que ficou para trás como noite da origem e, contudo, por vezes projectamos e vemos defronte, como no cinema. (*idem*: 53)

Logo de seguida Gusmão vira a sua atenção para a fotografia de modo concreto e não abstrato (“retratos”) ou figurativo (“câmara escura que trazemos no crânio”) quando nos diz que o seu pai “teve por algum tempo o fascínio pela fotografia, teve uma, duas ou três máquinas e improvisara uma câmara escura; tinha livros que explicavam o que se passava ao fotografar” (*ibidem*). Longe de nos proporcionar chão seguro para conhecimento ou análise, essa viragem produz um desvio, pois Gusmão admite não ter ficado com registo das fotografias: “Não me lembro das fotografias que ele tirava, lembro-me das máquinas e dos livros” (*ibidem*). Não deixa de ser curioso que as fotografias, geralmente objeto privilegiado da memória parecem não ter deixado qualquer traço, ao contrário das máquinas e dos livros sobre fotografia que, esses sim,

existem ainda na memória do autor. Talvez porque a fotografia, embora possa servir como um auxiliar da memória, nunca constitui uma memória em si? Ou porque o que interessa a Gusmão, para além de qualquer prótese de memória, é a técnica em si que proporciona a criação da memória? Ao fazer uma ponte entre a memória do seu próprio pai e das suas máquinas concretas e o “pai de ficção” em *Finisterra* de Carlos de Oliveira, através do “gosto pela reprodução química do real (imagem invertida e *revelada*)” que Gusmão também atribui a Carlos de Oliveira (um pai literário?), Gusmão tanto enfatiza a materialidade da produção e reprodução da memória como realça a relação entre representação e revelação, num modo que não deixa de ter uma certa afinidade com o paralelo que Freud estabeleceu entre o processo humano de memória e a técnica do “bloco mágico” que permitiria uma constante renovação de registos assim como o seu apagamento e arquivo.

Suspendo por um momento esta breve consideração sobre o uso de fotografia para me debruçar com um pouco mais de cuidado sobre a questão da memória. Se é impossível separar uma da outra, o que as distingue é claro: nem todas as fotografias existem em relação com a memória ou o passado, assim como a memória não depende nunca de uma só técnica, até porque todas as formas de técnica são sempre dirigidas ou até criadas por nós mesmos “nessa câmara escura que trazemos no crânio” (*idem*: 53). Gusmão não se limita a refletir sobre a memória pessoal, já que a memória coletiva assume igual importância em *A Foz em Delta*. Por um lado, a memória do pai, por outro a memória política de um Portugal que, durante as primeiras três décadas da sua vida, era ainda um país sob o jugo fascista. Desses tempos Gusmão evoca não só o sofrimento, como, acima de tudo, a força da resistência. Fã-lo nos “Três poemas em memória de Álvaro Cunhal”, preso, não pela primeira vez, em 1949, tinha Gusmão então quatro anos de idade. Cunhal, quer pela sua luta indomável contra a opressão, quer pela sua resistência moral e intelectual, quer ainda através do comunismo que mais do que ninguém representou em Portugal, assume uma posição de destaque para Gusmão. Entre os dois existe uma afinidade essencial que tanto advém de partilharem a mesma ideologia como de sentirem a necessidade de resistir ao mundo, recusando qualquer tipo de silêncio e afirmando-se num cântico que, lembremos, Gusmão referirá também a Hölderlin (*idem*: 46). Eis os versos em que Gusmão afirma essa finitude essencial que o liga a Cunhal:

quem pode ser no mundo tão quieto que o não mova o próprio mundo nele
Nós que para além de ti e de mim
somos
a terceira coisa o fantasma o espectro que lhes continua a assolar
o mundo o comunismo
que vem *connosco*
e para além de nós recomeça a cantar
(idem: 15-16)

Nesta evocação de Cunhal, apesar do tom elegíaco e da sua figuração heroica – “Uma chama não se prende” – (idem: 29-31), o que sobressai é precisamente a sua transcendência, ou seja, como o indivíduo, seja ele Gusmão ou até Cunhal, é sempre parte de uma totalidade, aqui representada pela imagem do Mundo, e pela imagem da terceira coisa, o comunismo, que o verso nitidamente conjuga sem nunca confundir através do espaço que deixa entre os dois, ‘O mundo’ e ‘o comunismo’. E é essa comunidade que forma e acompanha tanto um como outro homem e que, “para além de nós “recomeça a cantar” (idem: 16). Nesse recomeçar do cântico (e do Mundo, diria), está uma promessa para além da memória, a promessa do futuro. Ao privilegiar a memória, Gusmão de modo algum se deixa prender pelo passado. O tempo, essa outra sua preocupação, nunca é estático, nem simplesmente uma questão de cronologia. Em vez de entender o tempo aqui como uma sucessão, prefiro ver o tempo como algo fluido, como um rio sempre a correr para a sua foz sem que se possa nunca distinguir qual das suas águas pertence ao início ou ao fim dessa corrente inexorável. Assim, passado, presente, e futuro, embora distintos, nunca podem separar-se sem que isso cause uma violência que se arrisca a anulá-los. Se existe um presente é já sempre em função do passado, assim como só faz sentido imaginar um futuro se isso (ainda) é possível com conhecimento e entendimento do passado. É assim que vejo a evocação de Cunhal ou o ligeiro traço melancólico dos “Poemas Londrinos”, a memória do pai e os poemas de “Hijos y nietas” que encerram o volume.

Antes de me virar para esses poemas, algumas considerações são ainda necessárias. Mesmo correndo o risco de parecer uma auto-indulgência, penso que sem uma breve reflexão sobre o processo de auto-crítica evidente em *A Foz em Delta*, assim como um esboço, mesmo se demasiado incipiente e tosco, de uma auto-reflexão própria, estas notas, apesar de reclamarem uma leitura dialética, pouco teriam a oferecer nesse

sentido. Não é por não ter referenciado desde o início a ênfase dada por Gusmão à materialidade do mundo, da arte, da escrita e mais concretamente da poesia. Cito de novo as palavras de Gusmão que me orientaram: “Dizer que a poesia resiste é afirmar que ela é uma específica resistência à sua completa apropriação pela mente ou pelo espírito. É pensar a materialidade do seu fazer (*poiesis* e *poiema*), retirando-a do campo de acção de qualquer política do espírito” (2018: 45). Tem a ver, sim, com a necessidade de qualquer crítica minimamente dialética de questionar as suas próprias premissas. Estas notas de leitura podem parecer, ou mesmo ser, circulares, voltando sempre de novo à problemática inicial, “A terceira coisa o fantasma o espectro” (*idem*: 16). Poderia tentar justificar essa repetição ou circularidade com recurso à própria escrita de Gusmão, já que a repetição pode (deve?) ser vista como um elemento estrutural do livro em si. Mas penso que mais importante do que isso seria a consideração, expressa por Fredric Jameson, sobre a dificuldade de uma escrita dialética que implica sempre um recurso à totalidade: “[t]he peculiar difficulty of dialectical writing lies indeed in its holistic, ‘totalizing’ character: as though you could not say any one thing until you had first said every-thing; as though with each new idea you were bound to recapitulate the entire system. [...] There is no content, for dialectical thought, but total content” (1971: 306). Tal como não é possível separar de forma absoluta forma e conteúdo, nem prosa e poesia, nem passado, presente e futuro, qualquer tentativa de análise de um fragmento isolado dos outros seria não só um erro de leitura como a própria recusa de aceitar a proposta de diálogo que Gusmão estende a todos nós, seus leitores.

Esta é uma proposta de diálogo que aliás o próprio Gusmão exemplifica ao incorporar tantas outras vezes na sua, naquilo que Pedro Eiras designou, em alusão ao trabalho de Jacques Derrida em *Spectres de Marx*, como uma assombração da escrita pelo plural (Eiras 2015 [2008]: 29): de Celan a Hölderlin ou Carlos de Oliveira e Rimbaud; Cunhal ou mesmo o poeta operário, praticamente desconhecido, António Dias Lourenço, e cujo poema, inicialmente publicado em 1939 no *Mensageiro do Alentejo*, “Balada do fumo negro”, Gusmão cita por extenso e analisa, breve mas profundamente, numa rápida sucessão de notas que se poderiam designar como uma síntese de uma prática socio-poética (*idem*: 62-65). Mas esse diálogo não se limita apenas a materializar uma relação íntima entre Gusmão e outros poetas ou críticos. De igual importância, diria, é o diálogo que Gusmão mantém consigo. Essas duas formas de diálogo são distintas, mas unidas. E a elas junta-se uma terceira, o diálogo constante com o leitor. Algumas passagens são exemplares, como por exemplo a recordação do pai enquanto bibliotecário, em

que poesia e memória se conjugam uma com a outra já que Gusmão, entre a evocação do pai, nos dá a ler parte de um poema em que o conteúdo era já uma representação do pai (*idem*: 55). Ou as notas sobre o poema do jovem serralheiro mecânico em que Gusmão não só nos oferece um comentário sobre a “Balada do fumo negro” como nos proporciona uma janela sobre o seu processo de leitura e escrita. Ou ainda quando se debruça sobre a sua própria escrita em relação a uma citação de Marx sobre a relação dupla entre objeto de arte e o sujeito, e comenta:

São formulações como esta que nos têm levado a defender que a democratização da cultura não é tanto a democratização do acesso à fruição cultural mas sim um processo de democratização estrategicamente orientado por um objectivo principal, que é a democratização do acesso à criação cultural. (*idem*: 62)

Apesar da extrema hibridez da sua forma – tal como as *Gnossiennes* de Satie a que Gusmão alude (*idem*: 68) – ou talvez exatamente devido a ela, a estrutura de *A Foz em Delta* é bem cuidada. Atentemos ao seu centro, se bem que em verdade num conjunto de fragmentos, como Friedrich Schlegel (1967 [1798]) exemplarmente notou, não haja nunca um simples centro – quase teria escrito um centro “verdadeiro”, mas isso levaria a outra discussão. Porque cada fragmento em si, quando atentamos nele, é nesse momento o centro do texto. Tendo em referência o índice do livro, podemos pensar na secção homónima, também ela designada portanto de “A foz em delta”, como constituindo, mesmo se de modo não absoluto, esse centro. Não nos surpreenderá, portanto, notar que essa secção se subdivide em três partes, “Um pai, uma biblioteca, uma despedida, seguida de “A voz do operário” e de “Em Évora, o som do mar”. A essas três partes ainda se juntam umas breves “Notas” que são elas próprias uma auto-reflexão sobre a auto-reflexão que é “A foz em delta”. Pode parecer um jogo. E é. Jogo não como divertimento, muito menos como distração, mas como uma encenação da escrita dialética do autor e do seu convite para que entremos nela, para que, ao aceitar as suas regras possamos adquirir a afinidade que nos é requerida. Continuando este esquema, “A voz do operário” seria então o centro do centro de *A Foz em Delta*, uma relevância já anunciada – arauto ou aviso – na capa do livro e na citação do *Manifesto*, que inaugura o texto mesmo ainda antes do seu título ou do nome do autor: “Proletários de todos os países, uni-vos”. Por agora, no entanto, o que desejo salientar é ainda outro tipo de jogo rigoroso. Na segunda parte, a parte “V”, de “Em Évora...”, lemos:

Walter Benjamin escreve em *Inocência e experiência*; – ficávamos cada vez mais pobres à medida que íamos entregando,
peça por peça, o património da humanidade;
muitas vezes, tivemos que empenhá-lo
por um centésimo do seu valor, para receber
em troca a moeda miúda da “actualidade actual”
(*idem*: 69)

Uma análise desta passagem e desta citação poderia levar bastante tempo. Brevemente, desejo apenas salientar que o ensaio de Walter Benjamin a que Gusmão se refere é, sem sombra de dúvida, “Erfahrung und Armut” [Experiência e Pobreza] de 1933 (o título original no texto datilografado é “Erfshrungsarmut” ou falta [pobreza] de experiência). O título que Gusmão nos dá a ler, “Inocência e experiência”, como não escapará a nenhum leitor de poesia, é de William Blake, que escreveu e ilustrou *Songs of Innocence and Experience* em 1789-1794. Um deslize é sempre uma possibilidade, até mesmo um deslize freudiano ou uma versão do tal “bloco mágico” (*Wunderblock*) capaz de apagar e conservar os traços da escrita. Mas na ausência de uma certeza, melhor ainda, preferindo preservar essa ambiguidade, penso que se trata de mais um jogo rigoroso de Gusmão ao nos fazer imaginar a conjugação de dois textos em si bastante diferentes, mas com amplos pontos de contato no que diz respeito à hibridez das suas formas respetivas, assim como podendo (devendo?) ser vistos enquanto textos de resistência, tal como *A Foz em Delta*.

Numa tentativa de conclusão, permito-me ainda voltar à questão dos poemas de “Hijos y nietas”. Também aí, uma fotografia ocupa lugar de relevo:

O Hugo fala com a princesa e o avô, no outro
canto da casa, diz a sua profecia:
– eu desejo que sejas muito amada.
E continua: tu aparecerás primeiro
numa fotografia ampliada e suspensa da parede
por trás do homem que está sentado na mesa
encostada à parede oposta.
(*idem*: 97)

Essa fotografia, de Laura, é assim colocada numa posição privilegiada, “por trás do homem”, e assim também como que suporte dele. É uma relação dialética, múltipla, e repetida em cada dos versos em que o nome de Laura é repetido no título com a simples adição de uma letra do alfabeto para os ordenar. Esta fotografia, assim nomeada em “Laura d”, está logo no início dessa série, se bem que o leitor então não possa saber que se trata de uma fotografia:

Há um retrato dela por trás dele. É pois só a imagem da imagem de Laura que o atormenta.
que vibra como
o halo do candeeiro na imaginação
do amor.
(*idem*: 94)

O que fazer com esta figura complexa, “a imagem da imagem de Laura”? Por um lado, há a imagem concreta, a fotografia suspensa da parede, mas há também a fotografia que o homem – o poeta, o avô – imagina, ou recorda, uma vez que ao sentar-se à mesa para escrever lhe vira as costas. E, claro, a imagem que nós, leitores, fazemos dessa encenação de imagens. É uma fotografia, portanto, que abre as portas ao futuro – Laura é a promessa do futuro: “Quando ela chega aqui ela vem para transformar o mundo” (*idem*: 93). Por outro lado, ela fixa um momento no tempo e remete para o passado, o do homem, avô e poeta, “o pantomineiro / alentejano / patriota e de esquerda” (*idem*: 92). Mas a imagem de Laura é ela também a imagem de uma alucinação, de um medo e de uma esperança – intimamente pessoais mas que, através da escrita, ao passarem a ser poesia, se abrem ao coletivo, numa imagem que passa a pertencer-nos também, que sentimos e que nos faz refletir sobre a fragilidade humana e o esplendor do mundo: “O medo de a ter perdido antes de a ter encontrada. / A alucinação entretanto faz que o mundo venha até aqui. / A dois passos” (*idem*: 94).

O nascimento de Laura é anunciado meticulosamente, com referência às horas e aos minutos que antecedem o parto, assim como ao tempo passado em relação a outro parto anterior na família, e até à medida da dilatação. É anunciado também reiteradamente em latim, “Habemus Laura!” e em inglês:

Laura, Laura is here!

Quando ela chega aqui ela vem para transformar o mundo. Os nevoeiros da manhã

estilhaçam-se e estoiram no écran. A manhã é uma promessa líquida que aguarda o beijo do sol. Como é possível guardar entre as areias
matinais as películas estreitas e luminosas, iluminadas.

Laura is here

Viva o esplendor do dia.

(*idem*: 93)

No entanto, não poderia deixar de referir outro nascimento, o de Carolina, em “À menina Carolina e na boa hora de sua nascença”, poema que antecede a série de Laura e que joga muito mais abertamente com a tradição poética portuguesa tradicional e modernista,

EH!! rapaziada do largo mundo!!

Eis aqui ke cheguei eu! Eis ali

Onde me vêem!

Eis que cá e acolá sou EU

Menina e moça

moça e menina

(*idem*: 90)

Se Laura é explicitamente a promessa do futuro, Carolina não o é menos. Só que, em primeiro lugar, o que o seu nascimento faz é criar a possibilidade de futuro ao “corrigir” o passado, melhor dizendo, a memória de um certo passado, o momento que marca o início do fim da revolução em Portugal a 25 de Novembro de 1975:

bem fadada menina que nesse

dia nascendo a memória desse

dia apagaste e esqueceste e

toda gente de bem fizeste

esquecer

Assim quando se pergunta que é esse dia 25 do 11?

Todo o marinheiro

Aventureiro sabe responder

É o dia da Carolina

Ó i ó ai

É o dia da Carolina

Ó i ó ai

(idem: 90-91)

Longe de ser um livro nostálgico ou resignado, *A Foz em Delta* é uma certeza, daquilo que há de bom, entre a humanidade, e da sua relação íntima com a natureza, apesar de tudo – o último poema, aliás, é exatamente um apelo a essa natureza que se transforma e perdura, na imagem do granito apresentado já como se fosse também uma tríade, uma espécie também de terceira coisa: “Quartzo, Feldspato, i Mica” (idem: 102). Uma certeza da necessidade da luta e da fala, da fala como luta, “Na luta de classes tu aprendes / (1) a falar é quando falas, quem fala é / um diálogo, / – como? / (3) um diálogo que começou muito antes de ti –” (idem: 11). Um diálogo para ser continuado...

NOTAS

* Paulo de Medeiros é Professor Catedrático e Diretor do Departamento de Estudos Ingleses e Literatura Comparada na Universidade de Warwick. Lecionou em várias universidades em Portugal, Brasil, Espanha, Países Baixos e Estados Unidos. O seu trabalho de investigação desenvolve-se dentro dos temas: literatura-mundial, teoria crítica, pós-colonialismo, memória. Dos seus livros destacam-se: *Pessoa's Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet* (Oxford: Legenda e Routledge, 2013), *O Silêncio das Sereias – Ensaio sobre o Livro do Desassossego* (Lisboa: Tinta-da-China, 2015) e *Contemporary Lusophone African Film: Transnational Communities and Alternative Modernities*, organizado com Lúcia Apa (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2021).

¹ Este breve ensaio insere-se noutro, ou melhor, numa tentativa geral de ensaio, sobre Poesia e Resistência. Nele, não há nem a mínima intenção de ser exaustivo nem de me perder em confabulações teóricas. A poesia de Manuel Gusmão, um dos mais altos expoentes de uma prática poético-política rigorosa em Portugal, oferece momentos fulgurantes para se pensar a relação entre arte, resistência e justiça. O ensaio geral centra-se nos dois livros mais recentes de Manuel Gusmão, *A Foz em Delta* (2018) e *Pequeno Tratado das Figuras* (2013). Intento por agora um esboço preliminar de uma leitura dialética de alguns dos poemas de *A Foz em Delta*. Além de desenvolver algumas das questões já abordadas num ensaio prévio sobre *Pequeno Tratado das Figuras e a técnica* (“Um mecanismo simples mas delicado”: figure, technics, trace in Manuel Gusmão's *Pequeno Tratado das Figuras*” (2014)), estas notas visam uma interrogação que se quer mais propriamente dialética, com base nalgumas premissas de Theodor Adorno e Walter Benjamin e em diálogo com trabalhos seminais de Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras sem os quais não me teria sido possível orientar-me na leitura de Manuel Gusmão.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (1991), “Erfahrung und Armut”, *Gesammelte Schriften*, org. Rolf Tiedermann / Hermann Schweppenhäuser, vol. 1.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp [1972-1999].
- Blake, William (2019), *Songs of Innocence and Experience*, Londres, MacMillan Collector’s Library [1789-1794].
- Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- Eiras, Pedro (2015), “Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na polis”, *Revista do CESP*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 2: 25-39 [2008].
- Freud, Sigmund (2010), “Notiz über den Wunderblok”, *Gesammelte Werke*, vol. 14, ebook [1925].
- Gusmão, Manuel (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial “Avante!”.
- Jameson, Fredric (1971), *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Martelo, Rosa Maria (2005), “‘Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos’: Relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII: 49-61.
- Medeiros, Paulo de (2014), “‘Um mecanismo simples mas delicado’: figure, technics, trace in Manuel Gusmão’s *Pequeno Tratado das Figuras*”, *eLyra. Revista da Rede Internacional Compoetics*, 3.3: 177-186.
- Schlegel, Friedrich (1967), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*, vol. 2, Munich, Paderborn, Vienna, Schöningh Verlag; Zürich: Thomas-Verlag, www.zeno.org/nid/20005618908.

Manuel Gusmão e a busca de uma coralidade para a poesia

Inês Seabra Carvalho*

Universidade do Porto – ILCML

1. Em busca de uma coralidade

A frequência com que na poesia de Manuel Gusmão irrompem diferentes vozes foi consensualmente reconhecida pelos seus leitores críticos desde cedo. Numa recensão publicada em 1996, Eduardo Prado Coelho reparava, a propósito do segundo livro de poemas de Manuel Gusmão *Mapas / o Assombro a Sombra*, no “diálogo permanente com interlocutores que se desdobram” e assinalava “a quase invisível mas incessante intertextualidade (de Camões a Sá de Miranda, de Ovídio e Lucrecio a Leopardi, de Ezra Pound a Dickinson)”, assim como “a espantosa capacidade para integrar no fluxo poético as expressões mais polemicamente prosaicas” (Coelho 1996: 12). Os livros subsequentes, e as leituras que deles se têm vindo a fazer, confirmam esta análise. “O poema diz que outros disseram” e é “ao inventar a palavra do outro que já existia que o poema se abre à hospitalidade” (Eiras 2015: 37). É por isso que “o diálogo se está sempre a acender” (Molder *in* Buescu/Basílio: 279), na “multidão de citações íntimas, umas vezes assinaladas pelo itálico, outras vezes secretamente fundindo-se” (*ibidem*), na apropriação de “uma ampla cadeia intertextual” (Carmo 2016: 230), onde “se multiplicam as alusões ou convocações a autores, de Villon a Camões, de Melville e Campos a Pavese” (Martinho 2020: 238). Do mesmo modo que acolhe, também, as experiências sensíveis e a invenção de outras artes, suas formas e imagens, fixas e em movimento, tal como observa Rosa Maria Martelo:

O que se passa no plano das imagens é, assim, idêntico ao que se passa no plano das vozes dos outros, tantas vezes citadas, recordadas, incorporadas na poesia de Manuel Gusmão. A mesma visão bakhtiniana, que aponta para a impossibilidade de fazer emergir uma voz irredutivelmente lírica [...]. (2012: 238)

Quando questionado sobre de onde podem vir as vozes que atravessam a sua obra, o poeta esclarece, explicitando o projecto de poética que as articula:

Essas vozes podem vir de filmes [...] de livros, da pintura, do desenho e da escultura, ou da vida quotidiana. Podem ser vozes de pessoas que conheço, ecos de cartas que recebi, ecos de conversas. Talvez por isso o registo dessas vozes possa ser por vezes próximo do registo coloquial, e noutros casos aquilo que migra sejam gestos da poesia erudita, chamemos-lhe assim. Não porque ache ou tenha vontade de cultivar uma poesia exibidamente culta, mas *porque se trata de atingir a mais tensa pluralidade de vozes que consiga fazer ecoar*. (Gusmão 2005a: 12; itálico meu)

Para além das vozes de outros, a própria palavra “voz” é recorrente na poesia de Manuel Gusmão. Percorrendo a sua obra, encontramos-la mais de centena e meia de vezes, com particular destaque para os três primeiros livros — *Dois Sóis, a Rosa* (1990); *Mapas / o Assombro a Sombra* (1990); *Teatros do Tempo* (2001). A voz pode figurar a linguagem em acção de “mil vozes insurrectas” (2014: 51), tanto quanto pode revelar a mudez da sua denegação: “nenhuma voz na voz dos condenados” (*idem*: 232). É revérbero e eco, “refracção das vozes” (*idem*: 78), “voz que ecoa” (*idem*: 43), “voz cantada” (2015: 61); ou, ainda, permitindo a escuta: “a voz em silêncio que te ouvia” (2014: 97). Matéria modulável, “variando as entoações” (2013: 25) e ao mesmo tempo frágil, “segura e trémula” (*idem*: 234), pode ser “voz desamparada” (*idem*: 185), “voz que se quebra” (2014: 43), “voz enrouquecida” (2015: 110). Em todos os casos, trata--se de “marcas da voz” (2013: 193), ou modos de dizer a singularidade de cada “voz / que reconheces” (2014: 32), “a mesma e diferente, / em cada um” (2018: 71). Mesmo se, no amor, “O animal amante e a coisa amada trocam de lugar / e confundem a voz e os dedos, os sucos e os nomes” (2014: 87). “Como se a poesia guardasse a voz dos que a lêem alto” (2018: 59), nos versos de Manuel Gusmão, alguém lê “em voz alta” (2013: 44), alguém “diz em voz alta” (2014: 234). Em todas as declinações possíveis, a voz continuamente se abre e desdobra nos verbos falar e dizer, cantar; nos órgãos do aparelho vocal: a boca,

a língua e a garganta; nas “mãos que escrevem” (*idem*: 92) a sua própria voz.

É também neste contexto de tematização da voz que a noção de coralidade aparece para designar a “tensa pluralidade de vozes” referida em entrevista. Na “Nota sobre o trabalho d’*Os Dias*”, que acompanha o libreto *Os Dias Levantados* (1998),¹ Manuel Gusmão revela partes do processo de criação da obra e do modo como nela se configuram algumas “obsessões”:

Passemos então às obsessões.

A coralidade é a multivocalidade social, discursiva e poética. A conjugação e o conflito de registos, de modos de fala diversos. Jogar nas dissonâncias e nos desdobramentos de um coro, singularizar nele uma voz.

A convocação das palavras de outros, em português e noutras línguas, vindas de diferentes passados e de diferentes modos de discurso. Como homenagem, sim; mas também porque são palavras históricas atravessando os tempos; palavras que escrevem a história que nelas se faz, reverberação; palavras que são condições da minha, das nossas falas. Reinventar uma coralidade para a poesia. (2014: 186)

As propriedades do coro que permitem o seu desdobramento e a singularização de determinadas vozes foram de facto experimentadas na escrita do libreto, onde proliferam anotações de tipo *solo-tutti* especificamente dirigidas aos coros, em diversas cenas da ópera. Se é verdade que, neste contexto, a coralidade foi literalmente experimentada, em toda a poesia de Manuel Gusmão encontramos modos de assinalar a distribuição, a alternância e o conflito de vozes, que incluem procedimentos gráficos, sintácticos, intertextuais e intermediais. Entre outros: o discurso directo; os jogos de pronomes, com múltiplos desdobramentos do “tu”; a alusão e a evocação; a citação, em itálico ou entre aspas e, muitas vezes, em língua estrangeira. A multivocalidade constrói-se ainda através de diversos registos discursivos, que podem vir da literatura e das outras artes, mas também da filosofia, da historiografia e da arquitectura, entre outros, num processo em que a montagem é o elemento gerador de todos os sentidos.

O conceito de coralidade surge ainda explicitamente no poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, do livro *A Terceira Mão* (2008). Nas duas primeiras estrofes do segmento VII, a repetição da palavra “outra” vai acentuando uma possibilidade alternativa: “uma outra hipótese” (2015: 68), “Outra hipótese prosódica” (*idem*: 69), “Outra poética” (*ibidem*). De seguida, o poeta concretiza:

Não o artista convidado nem o tenor mergulhando
no anonimato, mas uma outra cena augurando
uma outra história: gentes descompostas e
desconformes
cruzam-se no palco entre a língua e o céu da boca
murmuram e rugem; interrompem o cantador
e escrevem-lhe a voz, com muitos traços, parênteses
curvos e rectos; mudanças de voz e de estilos; trocas
de ritmos, *em busca*
de uma coralidade que mínima imagina
os contrastes, os ecos e as rimas,
os ressaltos de uns
quantos a meterem dentro
com os pulsos e os ombros
as portas que se fecham
nos corredores da escrita
para que passem as vozes fragmentárias
como um rio de fotografias.
(*idem*: 69-70, itálico meu)

Estamos perante uma poética que se configura em movimentos de rejeição e preferência; uma poética que dá a ver o seu horizonte de busca e a escolha de procedimentos, num gesto que antecipa os efeitos de uma textura musical. Uma poética para a qual se convocam as outras artes: a cena do teatro e o seu palco, as vozes; a música e o canto; a fotografia; e também o cinema, com seu fluxo ininterrupto de imagens, vozes fragmentárias, que os fotogramas permitem recortar.

A estrofe principia com uma dupla recusa, relevante para compreender uma poética que coloca a si própria a questão de saber “o que farei com as palavras dos outros?” (Gusmão 2011: 138). O “artista convidado” e o “tenor mergulhando no anonimato” podem aqui ser figuras para diferentes noções de autoria: respectivamente, a da originalidade romântica (e de alguns modernismos), e a que resulta das propostas pós-estruturalistas que preconizam o desaparecimento do autor. A rejeição de ambas as figuras é condição de “uma outra cena” e do aparecimento, mais à frente, de uma terceira figura, já “não o artista convidado nem o tenor mergulhando / no anonimato,

mas [...] o cantador”, cuja voz se escreve com muitos “parênteses / curvos e rectos; mudanças de voz e de estilo”.

Na poesia de Manuel Gusmão, a permanente incorporação textual de gestos enunciativos de outros é indissociável do seu pensamento teórico, designadamente sobre originalidade e autoria, mas também sobre a natureza da linguagem, sobre a literatura e as artes, ou ainda sobre a história, o mundo e o viver humano. Neste sentido, a natureza dialógica da linguagem e o reconhecimento das artes como geradoras de efeitos antropológicos são parte daquilo em que se fundamenta este projecto de poética. Por outro lado, esta voz intimamente tecida por palavras de outros que são entendidas como condição da sua própria fala revela um pensamento sobre a relação individual/colectivo que afirma que “a individuação depende da socialidade” (2010: 20), o que “não é apenas uma forma de mostrar a socialidade do intersubjectivo mas de ver na socialidade a possibilidade da individuação” (*idem*: 61). Nas palavras do poeta, o coro põe em cena “a ideia do colectivo que não apaga o indivíduo e vice-versa”, uma tensão bidireccional que permite afirmar, por um lado, que “o coral é uma condição do canto singular” e, simultaneamente, que “pode ser-se solista [...] estando num coro” (2005b: 68).

2. A poesia responde?

Le mot veut l'audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum*.

Mikhail Bakhtin

Se, como insiste Manuel Gusmão, a poesia “não só responde como pede resposta” (2010: 23), podemos perguntar: a que responde a poesia de Manuel Gusmão? Em particular, a que responde a sua poética da coralidade? Ou, dito de outro modo: se toda a enunciação acontece *in medias res*, a que vozes respondem as vozes na poesia de Manuel Gusmão? Este conjunto de questões permitiria explorar vários caminhos, designadamente o modo como esta poética responde a diferentes tradições literárias e à própria ideia de tradição, quando articulada no singular; ou ainda o modo como esta poética se inscreve no campo do pensamento marxista, ao mesmo tempo que contraria a ideia da existência (ou da necessidade) de uma estética marxista. Aquilo que aqui se procurará mostrar é, em particular, de que forma a busca de uma coralidade para a poesia prolonga o diálogo de Manuel Gusmão com Mikhail Bakhtin e, por outro lado, o modo como este projecto se posiciona perante um conjunto de práticas, valores e conceitos contemporâneos do poeta.

A importância das propostas de Mikhail Bakhtin no pensamento de Manuel Gusmão – em particular dos conceitos de dialogismo e exotopia – é assumida em diversos ensaios, reivindicada em entrevistas, e pode ler-se em múltiplas figurações desta obra poética, onde “ninguém fala separadamente” (Gusmão 2013: 192). Partilhando com Mikhail Bakhtin uma filosofia da linguagem que encontra no diálogo a origem e a realidade fundamental da língua, também Manuel Gusmão considera todo o enunciado, de qualquer género, um elo na cadeia da interação verbal semelhante à réplica de um diálogo; a resposta é, além do mais, o princípio activador de toda a “compreensão activa”. No entanto, e embora muitas vezes simplificadas, são conhecidas as reservas de Bakhtin quanto às possibilidades de a poesia se relacionar com as “palavras dos outros”. É neste sentido que quero sugerir que a proposta de uma coralidade para a poesia pode ser lida como um modo de Gusmão – integrando e desenvolvendo os contributos do pensador russo – responder a Bakhtin.

2.1. A Bakhtin, com Bakhtin

Se pensarmos no conjunto da vasta obra produzida entre os anos 20 e os anos 70 do século XX, Mikhail Bakhtin escreveu relativamente pouco sobre poesia. No essencial, alguns parágrafos em *Problems of Dostoevsky's Poetics*, cerca de 20 páginas em “Discourse in the Novel” e também “uma saborosa análise do poema [Separação] de Puskin” (Tezza/Faraco in Bakhtin 2014a: 14), em *Para uma Filosofia do Acto*.

É na obra dedicada ao estudo de Dostoiévski que Bakhtin propõe a noção de “polifonia”. Curiosamente, e apesar da notável recepção do conceito em diversos campos disciplinares e até aos dias de hoje, esta é a única obra do autor onde o conceito de polifonia surge elaborado. Na abertura do livro, Bakhtin dá conta da impressão provocada pela leitura da obra daquele escritor: “the impression that one is dealing not with a *single* author–artist [...] but a number of philosophical statements by *several* author–thinkers – Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov” (Bakhtin 2014a: 5, itálico no original). São estas personagens–ideólogas, capazes de não concordarem com o autor e até de se rebelarem contra ele, que levam Bakhtin a considerar Dostoiévski como o criador de um novo género de romance, descrito a partir da polifonia:

A plurality of independent and unmerged voices and consciousness, a genuine polyphony of fully valid voices [...]; a plurality of consciousness, with equal rights and each with its own world, [...] not merged in the unity of the event. (idem: 6, itálicos no original.)

Tendo presentes alguns dos desafios suscitados pela novidade da obra de Dostoiévski, Bakhtin propõe uma metodologia de análise dos textos em função das relações estabelecidas com os discursos de outrem; sugere, para o efeito, uma classificação conforme o grau de “dialogização” que assumem e apresenta para cada um diversos exemplos. Segundo Bakhtin, a concretização de uma investigação deste tipo seria relevante para compreender a “prosa artística” [artistic prose] mais do que a poesia:

The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator – this is one of the most fundamental characteristic features of prose. (*idem*: 200)

Em sentido inverso, e segundo o autor, o discurso poético requer “the uniformity of all discourses” (*ibidem*).

Em “Discourse in the novel”, texto escrito algumas décadas depois do livro dedicado a Dostoiévski, a reflexão sobre o romance, assim como o confronto deste com a poesia, desenvolve-se a partir de uma análise sobre a evolução sócio-histórica da linguagem, em particular das línguas europeias como campo de tensão entre duas tendências conflituantes. Por um lado, a acção de “forças centrípetas”, trabalhando para a unificação e centralização verbal de uma “linguagem unitária”, processo que se desenvolve, segundo Bakhtin, em conexão vital com os de centralização política e cultural. Por outro lado, a acção de “forças centrífugas”, descentralizadoras, que trabalham na estratificação interna da linguagem, multiplicando as “visões do mundo”, os pontos de vista linguísticos e ideológicos. Aqui o conceito-chave é o de “heteroglossia”, noção que descreve a estratificação interna de cada língua nacional em dialectos propriamente ditos, mas também em “languages that are socio-ideological: languages of social groups, ‘professional’ and ‘generic’ languages, languages of generations and so forth” (2014b: 272).

Aqui, a argumentação de Bakhtin desenvolve-se em duas vias. Por um lado, a consideração de que historicamente a maioria dos géneros poéticos se desenvolveu sob a influência e na proximidade dos mais altos níveis oficiais, cumprindo um papel de centralização cultural, nacional e política. Por outro lado, é na própria definição dos géneros e dos respectivos discursos que Bakhtin encontra as limitações da poesia. A orientação dialógica, reitera, é uma propriedade constitutiva de qualquer discurso,

não só na medida em que antecipa sempre uma resposta, mas também porque todos os objectos estão carregados de qualificações, valorizações e disputas prévias e, nessa medida, as palavras não podem evitar tornar-se participantes do diálogo social (em todas as direcções a palavra encontra a palavra de outros dirigida ao mesmo objecto). Esta propriedade pode ser reprimida ou ampliada mas, no entender de Bakhtin, apenas o romance permite que o jogo dialógico adquira complexidade. A palavra poética esquece que o seu objecto tem uma história prévia de disputa verbal:

In genres that are poetic in the narrow sense, the natural dialogization of the word is not put to artistic use, the word is sufficient unto itself and does not presume alien utterances beyond its own boundaries. Poetic style is by convention suspended from any mutual interaction with alien discourse, any allusion to alien discourse. (2014b: 285)

É também por esta razão que, segundo Bakhtin, a poesia se afasta necessariamente dos domínios da heteroglossia:

Behind the words of a poetic work one should not sense any typical or reified images of genres [...] nor professions, tendencies, dialects [...] nor world views, nor typical and individual images of speaking persons, their speech mannerisms or typical intonations. *Everything that enter the work must immerse itself in Lethe, and forget its previous life in any other contexts.* (*idem*: 297, itálico no original)

Estas distinções entre poesia e romance parecem por vezes contraditórias, devendo ser contextualizadas designadamente a partir das palavras de Bakhtin que reconhecem a historicidade das formas poéticas que observa e, nesse sentido, a historicidade da sua própria reflexão:

Of course even in poetic speech works are possible that do not reduce their entire verbal material to a single common denominator but in the nineteenth century such instances were rare and rather specific. (2014a: 200)

A poética de Manuel Gusmão demonstra essa possibilidade multiplicando figuras, vozes e imagens que transportam consigo as marcas de enunciações anteriores. A citação assume, neste contexto, um lugar de destaque. Mas o mesmo se passa, com diferentes graus de ostensão da alteridade, com as múltiplas formas de alusão, em diálogos com a

poesia e outras artes e, de igual modo, com a incorporação de diferentes registos de fala, “intertextos” oriundos também da oralidade que se revelam na forma composicional de um diálogo ou em determinadas construções sintácticas, entre outras.

Retomando a noção de coralidade, faz sentido lembrar a forma como Gusmão pensa a tensão entre voz individual e voz colectiva figurada pelo coro (a possibilidade de “singularizar nele uma voz” (Gusmão 2014: 186)), para sugerir as semelhanças entre esta figura e as vozes “combinadas mas não diluídas” que o conceito bakhtiniano de polifonia descreve. No mesmo sentido, a insistência em que a multivocalidade é simultaneamente “social, discursiva e poética” (*ibidem*) afirma, em registo contrapontístico com Bakhtin, que a poesia não exclui nem afasta a heteroglossia, podendo mobilizá-la intencionalmente como parte de um projecto de poética.

2.2. Ao presente, com atraso

Enquanto coisa assinada pela poesia,
na pior das hipóteses, cheguei atrasado
Manuel Gusmão

Nos anos 90 do séc. XX, em *Modernização dos Sentidos*, Hans Ulrich Gumbrecht escrevia: “estamos cada vez mais relutantes (mais do que incapazes) em identificar origens [...], em procurar originais como base para as cópias” (1998: 23). E Fredric Jameson, sinalizando a “omnipresença do pastiche” reservava, para o descrever, a classificação platónica de simulacro: “the identical copy for which no original has ever existed” (1991: 18). Já neste século, em *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century* (2010), Marjorie Perloff reflecte sobre o modo como certos procedimentos de apropriação, citação, cópia e reprodução, tendo sido centrais para as artes visuais durante décadas, só tardiamente foram adoptados pela poesia, onde a demanda da originalidade persistiu por mais tempo. Perloff nomeia alguns precursores, mas observa que, numa era de circulação intensiva dos textos, essas poéticas vão tão mais longe quanto o manifesto de Kenneth Goldsmith ao reivindicar “uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft and falsification” (*apud* Perloff 2010: 18). E Perloff afirma, logo a seguir: “the fabled Death of the Author, in recent poetry, finally become a fait accompli (sic)” (*ibidem*).

A contemporaneidade da obra poética de Manuel Gusmão, em particular a coincidência com muitos dos procedimentos aqui descritos coloca-nos a questão de

saber se esta aparente convergência permite colocar a obra de Gusmão entre as práticas poéticas que vários autores têm apontado como características da pós-modernidade. Uma resposta afirmativa implicaria a aproximação do pensamento de Manuel Gusmão não apenas a determinadas noções de autoria, originalidade e invenção, mas também a outros factores do ambiente cultural da pós-modernidade, designadamente uma certa recusa da História, uma experiência do tempo fortemente espacializada em que o próprio tempo é chamado a expressar-se em termos espaciais como os de “presente dilatado” ou “presente expansivo”.

Contudo, na poética da coralidade de Manuel Gusmão trata-se de “voltar a escrever para se ver que a mão é outra [...]. Essa mão mostra-se no falhanço e na diferença.” (Gusmão 2008: s/p). E por aqui já se deixa ver uma divergência: esta é uma cópia que conhece e deixa à vista o seu original. Importa pois compreender alguns fundamentos implicados nas opções desta poética.

Em primeiro lugar, tanto no trabalho teórico-crítico de Manuel Gusmão quanto na poesia, a resposta à crise do autor ou da função autoral não passa pelo anonimato ou desaparecimento do poeta, mas por uma poética de alterização pensada a partir do conceito de exotopia de Bakhtin e também a partir de Rimbaud, a quem são dedicados versos como este: “E com Jean-Arthur, restaurámos o número ímpar” (2015: 117). Isso explica de algum modo porque é que o que acontece na poesia de Manuel Gusmão com a citação é diferente dos processos descritos por Jameson e Perloff. A possibilidade de “tornar-se outro” implica uma reversibilidade que não pode ser suscitada por um objecto – aqui não há espaço para um mandato do tipo “*take an object*” (Johns *apud* Perloff 2010: 17), como se percebe ainda por estas afirmações a propósito do livro *A Terceira Mão*:

Talvez seja a oportunidade para confessar que nos poemas em que me endereço a Oliveira, é como se ele fosse para mim um outro mais estranho (mais *alter*). Eu não sou, como ele é, um poeta da ascese [...]. Mas, enquanto esse Outro, Carlos de Oliveira é uma regra de fidelidade à justiça que eu decidi manter à vista. (2015: 164-165, itálico no original)

A polémica com Barthes e Foucault, abertamente desenvolvida em ensaios, ressoa em diversos poemas, como se pode verificar nos exemplos apresentados a seguir. Em “As posições do leitor”, do livro *Dois Sóis, a Rosa*, lemos uma sequência alucinada de perguntas, por onde pode passar uma interpelação ao leitor barthesiano:

O leitor escreve de onde? O leitor escreve da esquerda para a direita? o leitor escreve quando? com quê? o leitor escreve para ti? quem edita o leitor? o leitor edita-te, meu amor? Como se premeditasse os nomes de depois da morte? Porque tu morres, não?, meu amor, nestas páginas? (2013: 45)

Em “Canção, por que (não) morres”, de *Migrações do Fogo* (2004), a alternância de sujeitos deixa presumir um outro diálogo, aludindo a uma formulação de Beckett usada por Foucault em *O que É um Autor?*: “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala” (Foucault 2012: 34). Esta “indiferença”, na qual Foucault encontra “um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea” (*ibidem*) é contrariada no poema nos versos seguintes, onde se lêem ainda ecos de Guimarães Rosa:

Quem falou agora? – Que importa quem falou?
– Que importa? Nada e nonada. E, sim, tudo
é tudo o que importa, para quem veio
mandado a que chamasse quem
tivesse chamado. (2014: 252)

No mesmo sentido, recordemos “o tenor mergulhando / no anonimato”, do poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, citado na primeira parte deste artigo. Em primeiro lugar, para reparar no movimento de um tenor que tende para o anonimato, uma idiossincrasia que não associaríamos imediatamente a quem, por regra, desempenha um papel principal. Em “Alteridade ou alterização?”, ensaio publicado em *Uma Razão Dialógica*, Gusmão sugere que “o acontecimento-lei da ‘morte do autor’ e a consequente instituição do ‘anonimato transcendental’” podem ter resultado de uma “rigidificação da poética de Mallarmé” (2011: 89). Retomando a conhecida carta dirigida a Paul Verlaine, Gusmão sublinha que aquilo que é dito por Mallarmé é “que o seu ‘trabalho pessoal’ será ‘anónimo’” (*ibidem*). “Ora”, prossegue Gusmão, “é necessário não apagar o pelo menos aparente paradoxo que implica mutuamente ou mantém juntos a singularidade ‘pessoal’ e o anonimato.” (*ibidem*). A figura do tenor presente no poema, em lugar de apagar evidencia, irónica, o paradoxo; evidenciando, também, o modo como, na obra de Gusmão, a todo o momento surpreendemos imagens que transitam, transfiguradas, do ensaio para o poema.

O distanciamento de Manuel Gusmão relativamente a certos conceitos e figuras comumente implicados nas descrições da pós-modernidade evidencia-se ainda no lugar que ocupam, neste universo poético, palavras como “mudança”, “novo”, “invenção”, “história”, “utopia” e “futuro”, cujo sentido, segundo diversos autores e por diferentes processos, se teria exaurido com a modernidade. No seu lugar, surgiram entretanto a “variação” (em vez da “mudança”), o “neo” (em vez do “novo”), a “inovação” (em vez da “invenção”), ao mesmo tempo que “o fim da história” pretendeu anunciar a impossibilidade de qualquer utopia ou imaginação do futuro.

Gusmão não descarta a palavra invenção: “a poesia pode ser, desde sempre, não apenas a descoberta, mas a invenção”, diz (2014: 160). No caso de uso das palavras dos outros, essa invenção é, além do mais, um princípio ético, que o poeta explicita deste modo: “só podemos citar a obra de um outro quando a citamos com a nossa própria voz, isto é, respondemos à invenção com outra invenção” (2005a: 12). Por outro lado, a coralidade proposta por Manuel Gusmão assume-se como um operador de historicidade e temporalização, saturado de temporalidades diversas que interrompem o tempo linear e contínuo, contrapondo muitas vezes à espacialização do tempo uma “temporalização do espaço” (2003: 298). A citação é simultaneamente “um passado carregado do tempo de agora” (Benjamin *apud* Gusmão 2011: 118) e uma forma de travessia da literatura através dos tempos, multiplicando e re-diferindo os tempos da leitura e da escrita.

Por fim, Manuel Gusmão, que mantém como horizonte a utopia de *uma terra sem amos*, propõe-nos também uma utopia poética. Da coralidade da sua poesia resulta uma comunidade trans-histórica de enunciadores, múltiplas vozes, diferentes modos de ler e dizer o mundo. Curiosamente, e apesar das muitas vozes conflituantes que povoam os poemas de Manuel Gusmão, não parece que essa multivocalidade integre, pelo menos em “discurso directo”, os enunciadores da pós-modernidade. Essas vozes estão assimiladas, são difíceis de isolar, não surgem na sua alteridade (porque não são outros nos quais o poeta queira tornar-se?). No entanto, os poemas respondem-lhes, muitas vezes perto daquilo a que Bakhtin chamava uma “polémica escondida”, na qual o discurso do outro não é referido, mas toda a tematização e estruturação está arquitetada para lhe responder. É o que acontece, como vimos, nos diálogos com Barthes e Foucault, por exemplo. Mas também em versos como este em que, sem assinalar como citação as palavras de Fukuyama, o poeta recorda que “atravessámos o fim da história e saímos do outro lado” (Gusmão 2015: 44). Numa entrevista, em resposta a uma questão sobre a relação de alguns poetas com o real, Gusmão responde: “O problema é que acham

que um poeta tem que ser como o seu tempo, e isso implica adoptar hábitos mentais e axiológicos dominantes, o que é ou um sarilho ou uma sábia ironia” (2008: s/p).

Aquilo que se procurou aqui expor é o modo como a poética de Manuel Gusmão se afasta e contesta muitos daqueles hábitos mentais e axiológicos. É numa “modernidade de longa duração” que podemos encontrar os fundamentos da sua poética, como confirma a intenção de “dar criticamente como não esgotado o projecto da modernidade estética e a ligação entre a radicalidade da arte e a da transformação do mundo e da vida que se foi procurando ao longo dessa modernidade” (2011: 367). Uma ideia que está de algum modo implícita nestas palavras, proferidas na entrega do prémio atribuído ao livro *A Terceira Mão*: “O júri generosamente relevou a intempestividade da minha poética. Eu direi que o seu carácter intempestivo vem de que essa regra de poética é também de política” (2015: 165).

A comunidade de tomadores da palavra que a poesia de Manuel Gusmão inventa é, ainda, um modo de resistir à ameaça de dissolução da literatura:

ao império dessa *reportagem universal*, que já Mallarmé denunciava, e que hoje não só ameaça anexar todos os discursos, todos os géneros de escritos contemporâneos como começou já a contaminar e a dissolver sectores da literatura e visa expropriar os mais explorados, os humilhados e ofendidos, do próprio direito a enunciarem-se e a mostrarem a língua, a sua falta. (2018: 47, itálico no original).

E não será, também, um modo de dizer, desta vez a Walter Benjamin, que, apesar das “intermitências da aura” (Gusmão 2011: 354), a sua perda não é absolutamente irreversível?

NOTAS

* Inês Seabra Carvalho é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), estando a desenvolver uma tese sobre a obra de Manuel Gusmão, com o apoio de bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Foi co-organizadora do “Colóquio Internacional Contra todas as Evidências”, dedicado a Manuel Gusmão (FLUP, 2022). Os seus interesses de investigação compreendem as práticas intertextuais e intermediais na poesia contemporânea portuguesa e as relações entre poesia e política.

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).

¹ Libreto para a ópera homónima, de António Pinho Vargas, produzida nos 25 anos da Revolução do 25 de Abril.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail (2014a), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2014b), “Discourse in the novel”, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, trad. Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, Texas Press University: 259-422.
- Carmo, Carina Infante do (2016), “Recapitular um gesto antigo, estender as mãos em frente”, *Relâmpago*, nº 38, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava: 229-233.
- Coelho, Eduardo Prado (1996), “Nós nesta praia em que o século finda temos sede”, *Público/Crónicas*, 23 de Março: 12.
- Eiras, Pedro (2015), “Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na polis”, *Revista do CESP*, vol. 35, nº 53, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Fluminense de Minas Gerais: 25-39.
- Foucault, Michel (2012), *O que É um Autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Vega.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1998), *Modernização dos Sentidos*, trad. Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34.

- Gusmão, Manuel (2001), “Escrevo para um amigo que virá”, entrevista conduzida por Alexandra Lucas Coelho, *Público*, 4 de Agosto, <www.publico.pt/noticias/jornal/manuel-gusmao-escrevo-para-um-amigo-que-vira-160492> (último acesso em 16/6/2022).
- (2003), “Entrevista: Manuel Gusmão”, concedida a Rogério Barbosa da Silva e Silvana Maria Pessôa de Oliveira, *Scripta*, vol. 6, nº 12, 1º semestre de 2003, Belo Horizonte: 294-306.
- (2005a), “O (re)começo da palavra”, entrevista concedida a Ricardo Palouro, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 894, 5 a 18 de Janeiro: 12-13.
- (2005b), “Sobre ‘Os Dias Levantados’. Tornar-se outro. Conversa com Manuel Gusmão”, entrevista concedida a Maria Helena Seródio, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão e Pedro Marques, *Artistas Unidos – Revista*, nº 13, Lisboa, Artistas Unidos: 64-69.
- (2008), “Temos todos um cinema metido na cabeça”, entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, *Público*, 27 de Junho, <www.publico.pt/2008/06/27/culturaipsilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeça-1334153> (último acesso em 20/1/2023).
- (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011), *Uma Razão Dialógica*, Lisboa, Editorial Avante!
- (2013), *Contra todas as Evidências. Poemas reunidos I*, Lisboa, Editorial “Avante!”
- (2014), *Contra todas as Evidências. Poemas reunidos II*, Lisboa, Editorial “Avante!”
- (2015), *Contra todas as Evidências. Poemas reunidos III*, Lisboa, Editorial “Avante!”
- (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial “Avante!”
- Jameson, Fredric (1991), *Posmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Londres, Verso.
- Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.
- Martinho, Fernando J. B. (2020) “A poesia de Manuel Gusmão: a ‘mão imaginante’”, *Colóquio Letras*, nº 204, Maio/Agosto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 235-240.
- Molder, Maria Filomena (2008), “O terceiro incluído. Breves meditações sobre o dizível e o indizível”, in Buescu, Helena Carvalhão / Kelly Benoudis Basílio (orgs.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 273-282.

Perloff, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius: Poetry by other means in the new century*, Chicago, The University of Chicago Press.

Tezza, Cristovão / Carlos Alberto Faraco (2014), “Apresentação” in Mikhail Bakhtin, *Para uma Filosofia do Acto*, Porto, Deriva Editores: 5-14.

A memória a quem a trabalha. Estética e política em *Os Dias Levantados*

Oswaldo Manuel Silvestre*

Universidade de Coimbra - CLP

Estreada em 1998, no Teatro de São Carlos, em efeméride comemorativa da Revolução de 1974, a obra *Os Dias Levantados*,¹ da autoria conjunta de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas, funciona por blocos justapostos de personagens, citações e regimes de memória, dispostos em cenas que se articulam por parataxe, combinando regimes estéticos (musicais e poéticos) diversos. Neste breve ensaio, tento abordar as várias questões suscitadas pela obra: 1) as três versões do texto, duas delas publicadas e disponíveis; 2) a autoria dupla da ópera e a difícil coincidência estética das opções literária e musical; 3) a política de memória como dispositivo inevitável, mas problemático, de uma obra comemorativa, mas não celebratória; 4) os problemas, políticos e literários, do resgate messiânico do passado revolucionário.

Fazer acontecer na linguagem

Na “Nota sobre o trabalho dos *Dias*” com que posfacia a edição em livro do libreto de *Os Dias Levantados*, ópera estreada em 1998, no Teatro de São Carlos, em efeméride comemorativa da Revolução de 1974, Manuel Gusmão descreve a sua situação autoral nessa obra com as seguintes palavras:

O 25 de Abril de 1974 é história coletiva ao mesmo tempo próxima e distante; e é também uma data, uma constelação de datas inscritas na biografia de quem escreve. Por isso, é e foi difícil escrever. A dificuldade, para alguém que não pensa a escrita da sua poesia como desenvolvimento de um tema, era também esta: Como evitar o *escrever sobre* ou mesmo o *falar de*, e conseguir, antes, escrever o acontecido, reinventar o que aconteceu, fazer acontecer na linguagem o acontecer disso que é matéria da memória, matéria histórica e, desde sempre também, matéria verbal e transdiscursiva? (Gusmão 2002: 97)

Gusmão fará em seguida o elenco metódico das consequências do “acontecer na linguagem o acontecer disso” que designamos por “25 de abril”: 1) a coralidade enquanto “multivocalidade social, discursiva e poética”, ou seja, a criação de uma pré-condição estético-política de impossibilidade da voz única, sempre substituída por coros ou polifonias que, em termos textuais, se traduzem num dispositivo hipercitacional, que o texto assinala tipograficamente a negrito; 2) a sobreposição descontínua de temporalidades (a “constelação”, para usar o termo benjaminiano), que sugere um tempo arcaico, cujo autor-emblema seria Fernão Lopes, sobreposto ou relido pelo tempo revolucionário; 3) a substituição da narrativa por “cenas ou quadros cintilantes” justapostos. Por isso mesmo, Gusmão preferirá uma classificação da obra enquanto “uma espécie de cantata, de celebração, em que o drama é reconduzido à pluralidade das vozes e à assunção daquilo que é ainda hoje matéria traumática, divisão das memórias” (*idem*: 99).

A descrição dos propósitos da obra pelo autor basta para nos apercebermos das complicações inerentes ao projeto. Por exemplo, o “Prólogo: conversa de espectros sobre o vivo” termina, na versão impressa, com um coro que foi eliminado na versão musicada. A didascália indica que “(ao longo do prólogo, uma a uma, cada voz do coro, que não está visível, diz um nome)”. Os nomes – a réplica do coro é simplesmente uma teoria de nomes – tanto referem cidadãos como Óscar, Pedro, Teresa, Zé, Ana, como outros: Amílcar Cabral, Bento Gonçalves, Humberto Delgado, José Dias Coelho, Militão Ribeiro, Ribeiro Santos. A segunda série torna suspeita a anonímia da primeira, o que ocorre tipicamente quando surge o nome, que é todo um emblema, Catarina. O problema, que é em rigor estético-político, não parece removível, já que a recusa da positividade do sujeito político singular colide quer com um materialismo histórico que deseja recuperar os nomes dos olvidados, e nalguns casos dos heróis, quer com a condição de possibilidade do próprio espetáculo operático-dramático, que necessita de

nomeações (e encarnações) para conseguir obviar aos perigos de um Teatro de Ideias – uma possibilidade, de resto, pouco materialista. Não surpreende que o Coro em causa tenha sido suprimido da ópera – embora surpreenda que tenha sido mantido na versão em livro do libreto, já que fica claro que tal manutenção reinstitui um problema que a ópera sabiamente eliminara (ou suspendera).

No caso de Manuel Gusmão, transferir para o “acontecer da linguagem o acontecer disso” que foi a revolução dispensá-lo-ia de escrever poesia *temática*, exatamente aquilo que a sua poesia não é. A este respeito, é curioso observar que “fazer escultura como desenvolvimento de um tema”, para parafrasear Gusmão, foi justamente o que fez João Cutileiro, ou melhor, o João Cutileiro das obras públicas marcantes e, assumidamente, monumentais: o Dom Sebastião de Lagos, o Afonso Henriques de Guimarães, o Marquês de Pombal de Vila Real de Santo António. O momento, contudo, em que esse projeto entrou em crise foi justamente o monumento ao 25 de abril, inaugurado um ano antes da estreia de *Os Dias Levantados*, em 1997, no alto do Parque Eduardo VII em Lisboa, um local contaminado por resquícios da monumentalidade do Estado Novo: duas colunas de “direta referência nazi” (cito Alexandre Pomar em texto publicado no *Expresso* à data)² e um plinto previsto para uma estátua do Condestável ou de D. João I, que Cutileiro irá destruir, integrando no seu monumento essa ruína. Cito do texto de Alexandre Pomar:

Para Cutileiro, “o 25 de Abril é antimonumental por definição”, no ato do derrubar um regime imóvel e autoritário (como um monumento) e de recolocar um destino colectivo nas mãos de um povo. E a sua intervenção de escultor também não quis ser um monumento no sentido tradicional de consagração formal de um momento congelado no tempo, de sacralização da distância entre os símbolos de um poder, divino ou heróico, e o espaço comum da cidade.

Convirá recordar, a este respeito, a intervenção de uma distinta figura do setor intelectual do PCP na polémica suscitada pelo antimonumento de Cutileiro. Refiro-me a Ruben de Carvalho, que em texto em *A Capital*, de 29 de abril de 1997, afirmou: “O problema do monumento ao 25 de Abril é que não tem o tamanho, a envergadura, a proporção, o significado do sítio onde está” (*apud* Pomar 1997) – o que não sucederia com a estátua de Dom Sebastião que, apesar da sua escala reduzida, teria “o fascínio e a grandeza de um monumento” (*ibidem*). Alexandre Pomar comenta, com inteira pertinência: “São sinais da mesma recusa de entender a condição de antimonumento

com que Cutileiro soube expressar o sentido mais radical da sua última obra.”

Ou seja, Ruben de Carvalho queria deveras um monumento – que ratificasse, desde logo pela escala, a grandeza do evento revolucionário de 1974, dentro do princípio de uma equipolência de ordens de grandeza entre o político e o artístico. O que é curioso é que o último grande escultor monumental português, quando confrontado com o evento de 1974 responde de uma forma inversa à pretendida por Ruben de Carvalho, mas cuja melhor descrição são as palavras com que Manuel Gusmão descreve o seu projeto em *Os Dias Levantados*: não uma obra de arte temática, mas uma obra que faça do “acontecer da linguagem” o análogo mais justo do acontecer da revolução. Vale dizer, e perdoem-me a franqueza pouco política, não o “realismo socialista” (chamemos-lhe assim) com que Ruben de Carvalho desejava imortalizar (ou melhor: congelar) a iconografia da revolução, de que resta em Cutileiro um cravo em mármore, mas a crítica imanente dos materiais herdada do modernismo e da sua tradução em estética negativa. Aquilo que o episódio do monumento antimonumental de Cutileiro sobre o 25 de abril me suscita, as palavras que ele me pede, e de certo modo também *Os Dias Levantados* (mas menos esta ópera do que aquela escultura, eu diria, sem neste momento ir mais longe do que isto), são as palavras famosas com que Adorno abre precisamente a sua *Teoria Estética*: “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência” (1982: 11).

Logo a seguir, Adorno notará que a autonomia que a arte “adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana” (*ibidem*). Este é o quadro adorniano e frankfurtiano da fenomenologia histórica emancipatória da arte, que a conduz à autonomia ao mesmo tempo que a esvazia (ou desembaraça...) do sentido funcional ou, se se preferir, do uso social. Numa passagem posterior da obra, Adorno aborda o preço a pagar pelo belo na sociedade reificada, na qual a arte que busca a beleza imperturbada “Cumprir irrealmente a reconciliação ao preço da reconciliação real” (*idem*: 67). Ou, numa outra versão: “Quanto mais integradas as obras de arte, tanto mais nelas se desintegra o que as constitui” (*ibidem*). Trata-se, no fundo, da figura da totalidade tensional, no limite da inconciliação orgânica, um limite cuja ténue membrana assegura a possibilidade da mónada e a sua resistência não resistente ao social, que atravessa e define todo o pensamento de Adorno sobre a possibilidade da arte na modernidade, uma figura que, nas suas palavras, “Exige a tensão e volta-se, por

fim, contra o seu equilíbrio” (*idem*: 68). O belo é ou mora nessa tensão, pelo que “se, alguma vez, o belo, enquanto homeostase da tensão, for transferido para a totalidade, fica enredado no seu turbilhão” (*ibidem*). A primeira conclusão que desejo extrair de Adorno a este respeito é amarga e latamente pós-hegeliana: “Também por causa do belo não há mais belo: o belo deixou de existir” (*ibidem*), já que ele coincide agora com o momento em que a totalidade absorve a tensão e se conforma com a ideologia. A segunda conclusão, que interessa a ambos os exemplos em análise, é ainda mais amarga, mas agora daquele amargor filosófico-político cujo nome aproximado é “marxismo ocidental” e ocorre quando Adorno resume as tentativas de “recusa da arte em nome da arte” (leia-se: recusa da arte autoconsciente do imperativo da totalidade tensional), afirmando: “Mesmo do ponto de vista social, elas são a consciência reta: é melhor não haver arte alguma do que o realismo socialista” (*ibidem*). Permitam-me um parêntesis para confessar que para mim *Os Dias Levantados* são uma alternativa, quase adorniana, a esta antinomia.

Maneiras de existir no mundo

O problema, receio bem, reside no pressuposto, filosófico e histórico e teleológico, presente em todo o pensamento de Adorno, e que surge estampado na página de abertura da *Teoria Estética*, segundo o qual, como vimos, a arte conquista a sua autonomia após se desembaraçar “da função cultural e dos seus duplicados” (*idem*: 11). Mas podemos nós encarar obras como *Os Dias Levantados* ou o monumento de Cutileiro ao 25 de Abril sem introduzir na sua ponderação o valor de culto, seja ele, senão o originário, ao menos um seu duplicado cívico-político? Não estaremos aqui ainda, e necessariamente, perante o fenómeno que Alois Riegl descreveu em 1903 sob o título *O Culto Moderno dos Monumentos*?

Gostava de esclarecer, a propósito, que não existe a meu ver nenhuma razão para supormos que o desconforto público face ao antimonumento de Cutileiro ao 25 de Abril seja substancialmente diverso daquela que seria a reação pública a *Os Dias Levantados*, caso a obra existisse no mundo de um modo aproximável ao da obra de Cutileiro. Essa mesma reação de desconforto não ocorre, contudo, pela razão, a um tempo simples e complexa, de que uma ópera não existe de facto no mundo da mesma maneira que uma escultura pública. A qualificação (“pública”) é, admito, pleonástica, mas dou isso de barato, já que pretendo relevar o facto de que o antimonumento de Cutileiro existe num local de impacto público manifesto e, de resto, ideologicamente saturado, desde o Estado Novo. Quanto a *Os Dias Levantados*, apesar da sua estreia na sala de ópera portuguesa por

autonomasia (o São Carlos) e da sua reposição, suponho que única, em 2002, no Grande Auditório da Culturgest, em versão de concerto posteriormente editada em disco, a ontologia da performance musical faz com que a sua existência fenomenal não só seja intermitente como dependa há 20 anos de um disco para poder ser executada, digamos, o que a amputa de imediato da realização espetacular. A experiência da ópera sofre, pois, uma privatização que estabelece uma diversa ontologia entre a obra de Gusmão/Pinho Vargas e a de Cutileiro (a eventual emissão radiofónica não altera essa privatização da audição, inscrita desde o início na experiência da rádio enquanto apropriação individual pelo ouvinte).

Não me refiro, pois, a uma clivagem de teor político em torno da simples existência destas obras, o que obviamente não significa que tal clivagem não exista. Recordo que em declarações ao jornal *Público*, em 2012, em artigo de Tiago Bartolomeu Costa com o título “O público de ópera é, por definição, reacionário”, António Pinho Vargas afirmava que

ficou surpreendido por “não estarem de modo nenhum fechadas as feridas do 25 de Abril e se ter manifestado uma reação de incómodo perante a presença da temática num teatro de ópera”, levando ao cancelamento, por parte da Rádio Renascença, da campanha de promoção inicialmente prevista. (Costa 2012)

Confesso que o que me surpreende é a surpresa de Pinho Vargas, que parece supor, ou reivindicar, para uma obra comemorativa de um evento revolucionário a transparência (a pseudotransparência) de um dado objetivo. Aliás, se pensarmos rapidamente na conjuntura das datas das duas obras que venho associando, 1997 e 1998, logo percebemos que estamos aí no limite (cerca de 25 anos) da celebração, rememoração e transmissão geracional de um evento formativo para pessoas da idade de Gusmão e Pinho Vargas, o que explica, aliás, que depois dessa data encomendas deste tipo tenham deixado de ocorrer. Por duas razões, suponho. Por um lado, porque, e como afirma Françoise Choay, a propósito do *Denkmalkult* de Riegl, a versão que este nos dá do monumento faz dele “o suporte opaco de valores históricos transitivos e contraditórios, de desafios complexos e conflituais” (Choay 1984: 18, eu traduzo), que nunca são inteiramente suspensos; e por outro lado, porque, como diria Riegl, o *Kunstwollen*, o “querer artístico”, esse élan vital que se transforma em artefacto rememorativo, deixou de se concretizar em obras sobre o 25 de Abril, decerto também porque a transição geracional fez de Abril uma festa, um caso típico de sucesso *com um preço*.

Ainda assim, a verdadeira clivagem entre a obra de Cutileiro e a de Gusmão/Pinho Vargas é antes aquela que existe entre uma forma de arte pública (o monumento de Cutileiro) e uma ópera, cuja performance tem lugar num espaço protegido, ou ritualizado, por uma série de mediações institucionais. O espetador, digamos, não reage à ópera da mesma maneira que reage a um monumento no espaço público, pois a forma como este se oferece, com um mínimo de mediações, permite a franqueza da caracterização popular da obra de Cutileiro como o “monumento do pirilau”, o que dificilmente ocorreria caso tal monumento estivesse (e ninguém pode garantir que não venha um dia a estar) preservado entre as paredes e os protocolos de um museu, que à partida inibem o espetador, pois classificam previamente a obra como arte digna de preservação e exibição.³ É isso o que ocorre com a ópera *Os Dias Levantados*, pois a sala de ópera ou de concerto funciona como dispositivo (e *superego*), depurando por um lado a obra do seu contexto e investimento político (alegoriza-o, digamos) e legitimando-a, por outro, como antimonumento moderno de uma revolução que contamina toda a conceção e composição da obra, do micro ao macro.

Teresa Cascudo García-Villaraco descreve o primeiro ponto afirmando que “*Os Dias Levantados* fez ouvir no Teatro Nacional de São Carlos muitas vozes, conjuradas para celebrar a memória de um passado recente, levou os marginados e também uma história em aberto para um espaço originariamente destinado para o exercício e exibição do poder simbólico” (García-Villaraco 2008: 255). A “história em aberto” sofre nitidamente, em Teresa Cascudo, a imposição de uma semântica alegórica na qual os marginados sobem ao palco do São Carlos para desmontarem o poder simbólico do dispositivo operático – e não para reivindicarem, como o faziam em 1974, “A paz, o pão, habitação, saúde, educação”, pois “Só há liberdade a sério quando houver / Liberdade de mudar e decidir / Quando pertencer ao povo o que o povo produzir”. Contudo, esta legitimação, e passamos ao segundo ponto, funciona apenas, ainda que poderosamente, entre as paredes do São Carlos, que exigem uma escuta atenta e, antes dela, a aceitação do protocolo segundo o qual esta é a linguagem antimonumental que Abril pede: fragmentária, coral, de um equilíbrio tensional sempre à beira de se descompor e que só a dedicação desse curador e cuidador musical que é Pinho Vargas permite fazer coalescer numa sucessão de agoras, obstinatos que ascendem a clímaxes, sabotando a progressão tonal “homogénea e vazia”, para parafrasear Benjamin, e configurando, na versão de Benjamin-Gusmão, o regime em que a temporalidade revolucionária se declina.

Ou seja, e encerro este ponto: se *Os Dias Levantados* é, e transcrevo de novo Françoise Choay, “o monumento, quer dizer (etimologicamente) o artefacto que nos interpela para nos fazer lembrar” (*idem*: 12, eu traduzo), neste caso para nos fazer lembrar Abril de 1974, este monumento tem ou teria tantos problemas de funcionamento no espaço público como o antimonumento de Cutileiro. Desde logo porque, como todos sabemos, o monumento verbo-musical em que o espírito histórico de Abril se corporiza existe desde 1971 (é, em rigor, um monumento prospetivo) e chama-se *Cantigas do Maio*, um monumento figurativo, dotado de um imenso poder de simbolização, resistente a todas as intempéries e disponível para todas as reapropriações.⁴ *Os Dias Levantados* é uma outra coisa: um monumento que é ao mesmo tempo uma ruína, uma alegoria barroca destilando melancolia, uma arte da memória dividida entre o resgate messiânico do passado e um olhar que, como o de Orfeu, se arrisca a congelar aquilo que ama.

Vozes, citações, começos

Vejam os primeiros versos da primeira fala de O Anjo da História:

O caminho ravinoso, as ruínas que o vento
do tempo empurra para aqui
erguem-se cercam-te e entulham
o tabuleiro onde o jogo parece ter parado. (Gusmão 2002: 17)

Ravinas, ruínas, entulho, um jogo parado, enfim, uma história encalhada: eis a alegoria como *facies hipocratica* da verdade, o mesmo é dizer, como renúncia ao absoluto. Para o que me interessa, porém, queria propor estes versos como *mise en abyme* de tudo o resto, desde a redundância fónica que é e pede música (ravinoso / ruínas / empurra) até ao espetáculo de um mundo entulhado, cujo correlato escritural é, em *Os Dias Levantados*, o devir citacional, que produz uma versão do autor como entre-sujeito. A escrita responde a um princípio gerativo, digamos, que se alimenta de citações (tipograficamente, o negrito dá a ver o princípio gerativo, conferindo-lhe hierarquia e distinção), encontrando-se na origem do dispositivo a citação que é revelada apenas no Êxodo, uma parte conclusiva quase toda eliminada da ópera. Refiro-me a “O sol é grande, caem co’a calma as aves”, de Sá de Miranda, que abre essa secção final, e que irá sendo glosada na obra por vários poetas novecentistas, a partir daquele poeta que relança este verso como princípio gerativo, Jorge de Sena.⁵ O fundo citacional da obra, ao

mesmo tempo que sabota, com propósito político, a própria ideia de autoria individual, não deixa de colocar um problema que o tempo tornou entretanto produtivo, na arte contemporânea: por um lado, desloca o texto de Gusmão para o dispositivo museológico e fá-lo participar dessa contaminação do cultural pelo cultural que define o nosso tempo; por outro lado, instala a obra no arquivo enquanto princípio ou dispositivo a um tempo curatorial e não curatorial (é a questão do princípio gerativo antes referido, que é também a do modo não inocente, necessariamente institucional, da autopreservação).

Mas a citação, na medida em que desvanece o tropo romântico da reivindicação da voz pessoal, casa-se com o ecletismo estilístico de Pinho Vargas na obra, que Bernardo Mariano, em texto crítico, descreveu como sendo “de uma grande variedade em todos os sentidos (melódico, motivico, base harmónica, combinações instrumentais, exploração tímbrica e, notavelmente, na exploração das forças corais e na vocalidade de coralistas e solistas...)”.⁶ O “time out of joint” que a obra glosa estruturalmente, justapondo cenas e tempos, é também o da multiplicidade de registos de Pinho Vargas, que tanto recorre a um baixo de *passacaglia* estratégico na obra, sobretudo quando, como escreve Teresa Cascudo, deseja “romper a linearidade do discurso musical, fundamento do estilo tonal” (García-Villaraco 2008: 253), como recorre justamente a essa linearidade melódica, por exemplo na cena de maior impacto nesse registo, “As 3 irmãs: ‘Elas acendem o lume’”, sobre um texto famoso de Maria Velho da Costa. Creio que apesar disso, o grande triunfo de Pinho Vargas é a riqueza da sua escrita para voz, que traduz quase sempre de modo feliz a ruinenta riqueza desses fragmentos e ecos de vozes em polifonia de que se tece o libreto de Gusmão. Bernardo Mariano refere-se a um “entrelaçamento de vários registos de produção vocal, do canto puro ao reto tono, do *sprechgesang* ao simples declamado ou ao recitar cantando” (*ibidem*). Devo confessar neste ponto que o canto puro, que atinge grandes momentos na obra (para o meu gosto, sobretudo a cena 2. The Time is out of Joint, da secção II. Os dias levantados: ‘The Time is out of Joint’), me interessa ainda assim menos que a exploração dessa gama que vai do recitativo ao reto tono, ao recitar cantando e ao *sprechgesang*, tão em acordo com um propósito reconhecível: não ceder à fala realístico-natural, como recomendava Schoenberg, explorar o intervalo entre fala e canto, manter-se próximo da palavra.⁷ Não surpreende que no texto “Guia para Os Dias”, incluído no libreto da edição em CD, Pinho Vargas afirme: “considero as palavras do libreto parte integrante da música da ópera. Quando ‘não há música’, quando os cantores ‘só’ falamos, essa foi a música que eu compus. As palavras estão lá escritas por mim enquanto música” (Vargas 2003: 88). O deliberado lapso apropriativo

– “As palavras estão lá escritas por mim *enquanto música*” (itálico meu) – exprime bem a autoria dupla e distribuída da obra e questiona, nesse “enquanto música”, a própria ideia de música e de ópera, contribuindo decisivamente para a crítica imanente dos materiais fundadores da ópera.

Num texto dos anos ‘20, “Motivos”, feito de reflexões sobre música próximas do aforismo, Theodor Adorno inclui a certa altura uma reflexão sobre a ópera que me permito recuperar agora:

Se é tão difícil satisfazer a lei formal da ópera – não há forma, seja ela estrita ou audaciosa, que esteja mais exposta ao fracasso e mais desarmada perante ele que a da ópera –, é porque essa lei exige a sua própria violação, e porque apenas as formas mais poderosas toleram que as transgridam. (Adorno 1982: 34)⁸

Após esta caracterização da ópera como lei em perpétua transgressão, Adorno passa ao efeito específico da música sobre a cena, defendendo que

A ópera não se limita a repetir a ação da cena para a elevar, como quer fazer crer uma fórmula corrente, a uma esfera superior ou simbólica: ao intervir na ação, a música testemunha ao contrário que o rigor com o qual essa ação se encadeia encontra o seu limite na liberdade. Tal como o jogo de Orfeu arranca os mortos ao seu cativeiro no inferno, a ópera subtrai as suas personagens ao destino, elevando o seu canto acima delas. ‘Toda a ópera é semelhante a Orfeu’. Mas ela necessita, para tal, de se transcender, de inscrever no seu próprio encadeamento musical a cesura que criará a forma ao destruí-la. (*idem*: 34-35)

Adorno começa, pois, por afirmar a potência da lei formal da ópera, ao mesmo tempo que acentua que ela é poderosa precisamente por tolerar transgressões. Num segundo momento, o autor interroga a mais-valia da música no drama, recusando a explicação simbolista e propondo antes que o canto subtrai as personagens ao seu destino: Orpheu, este Orpheu não melancólico, é assim a voz da liberdade e não surpreende que a ópera tenha nascido sob o seu signo. A condição para que essa liberdade se manifeste, porém, é a introdução da cesura que *cria a forma ao destruí-la*. A potência de Orfeu, ou da ópera, é, assim, função da sua capacidade para colocar sob crítica radical a própria forma musical.

Esta posição, creio, não diverge substancialmente da que encontramos em *Os Dias Levantados*, pois a potência da sua forma, a sua capacidade para acolher a anti-ópera ou a ópera-cantata, uma ópera cuja narrativa não progride ou progride mal, parece ser a condição necessária para que ela consiga libertar as personagens do seu destino. “Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?”, pergunta Walter Benjamin em “Sobre o conceito de História” (2010: 10). A pergunta ecoa por todo o libreto de Gusmão e foi traduzida por Pinho Vargas num espectro impressionante de explorações da voz. Mas a pergunta, como aliás a aposta de Adorno na capacidade da ópera para subtrair as suas personagens ao destino, carrega consigo a crença na capacidade messiânica para, por exemplo, resgatar aquele momento por definição irrepitível em que “O sol é grande” – só que o irrepitível desse momento chega até nós, como aprendemos lendo as reescritas do verso, por virtude da muita repetição. No diálogo entre os dois anjos na secção pré-final “Combattimento” pergunta-se, muito a propósito disto: “Onde é que uma história começa?” (Gusmão 2003: 82) Vejamos algumas possibilidades de resposta. No início da parte “II. Tomar a palavra: Escrever o tempo”, o anjo camponês, citando Ruy Belo, afirma: “Sou eu e o passado / era novo”, para logo acrescentar: “Agora é também o futuro que era novo” (*idem*: 59). Estes desacordos gramaticais dir-se-ia que reinstituem o 25 de Abril de acordo com o regime pessoano do “outrora agora”, num reenvio temporal insanável de um para outro que os traduziria ora em luto ora em melancolia, não fosse o “outrora agora” também o regime temporal da redenção.

“Não acabou”, afirma mesmo no fim um dos coros, para logo em seguida acrescentar: “Há mais coisas a escrever. / E esta escrita vai durar” (*idem*: 84). Desde que as li pela primeira vez estas palavras pedem-me como comentário o último poema de *Pastoral*, de Carlos de Oliveira (um livro, aliás, muito presente na obra), o poema “Musgo”, cuja última estrofe proponho como coda:

Dir-se-á por fim
que nenhum tempo se demora
na rosácea intacta;
e talvez
que só o musgo dá;
em seu discurso esquivo
de água e indiferença;

alguma ideia disto.

(Oliveira 2003: 369-370)

A “rosácea intacta” estaria aqui pela monumentalidade dessa escrita que dura, aquilo a que num outro poema de *Pastoral*, que Gusmão sempre gostou de citar, o poema “Leitura”, Carlos de Oliveira chamou “os textos clássicos”: “Assim se movem / as nuvens comovidas / no anoitecer / dos grandes textos clássicos” (*idem*: 366). Mas o desvio tropológico que Oliveira pratica nestes textos, deslocando o humano para o inumano (da rosácea e dos textos para o musgo e para as nuvens), atraíção, enquanto coda por mim proposta, aquilo que em Gusmão é, ainda que com alguma ambiguidade do ponto de vista de uma fenomenologia histórica que é também uma fenomenologia do espírito, uma escrita que vai durar *porque* (admitamos esta causalidade) há mais coisas a escrever. É difícil decidir se a escrita que vai durar é, pois, resíduo de um processo histórico ou motor dele, monumento ou querer (histórico e artístico), recuperação desse momento irrepetível em que “O sol (de abril) é grande” ou antes aquilo que ocorre depois de “passarem aves”.

Não sei se esta minha proposta é luto ou melancolia, sei que não é certamente crença messiânica, pois não sou suficientemente marxista para ser uma criatura de fé. Sei, contudo, tentando responder à pergunta “Onde é que uma história começa?”, que nunca se sabe onde uma história começa, mas sabe-se quando ela acaba.

E, depois, recomeça.

NOTAS

* Osvaldo Manuel Silvestre é Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o Instituto de Estudos Brasileiros e onde dirigiu, no biénio 2021-23, o Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas. Ensina Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Cinema. Publicou ensaios e livros sobre questões de teoria literária e materialidades da literatura, literatura portuguesa, brasileira, literaturas africanas de língua portuguesa, cinema, fotografia e arte de massas. É curador do espólio do escritor Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, Portugal. Foi Professor Visitante nas universidades de Santiago de Compostela (Espanha), UNICAMP (por duas vezes), UERJ e Bolonha (Itália). O seu último livro publicado é a obra coletiva, em co-organização com Rita Patrício, *Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Editora da Universidade do Minho, 2020. Possui um site pessoal: www.osvaldomanuelsilvestre.com.

- ¹ Parto por agora do princípio de que a obra *Os Dias Levantados* referida nesta frase inicial é a que consta de um duplo CD + libreto publicada pela EMI Classics em 2003, reproduzindo a versão de concerto gravada ao vivo no auditório da Culturgest em Lisboa a 06/03/2002. Por vezes, ao longo do ensaio, por *Os Dias Levantados* entender-se-á o libreto de Manuel Gusmão publicado pela Caminho ou a primeira versão da ópera realizada no Teatro Nacional de São Carlos a 25 de abril de 1998. Estas oscilações, como se verá adiante, são uma exigência da própria obra, quer pelo seu devir, quer pela sua autoria distribuída.
- ² O texto de Alexandre Pomar, publicado no *Expresso/Cartaz* a 3 de maio de 1997, pp. 18-19, intitula-se “Um lugar na cidade”.
- ³ A questão foi recentemente recolocada no espaço público português, por ocasião da disponibilização, em Leça da Palmeira, da obra de Pedro Cabrita Reis, “A linha do mar”, rapidamente objeto de controvérsia e, por fim, de pichagens. Naquele que foi talvez o texto central do debate, “Violência e estranheza”, publicado no *Público/ípsilon* a 17 de janeiro de 2020, Delfim Sardo recordou algumas evidências esquecidas. Para começar, que “A arte nas cidades tem sido historicamente inerente à própria noção de espaço público, isto é, de espaço que é fruído coletivamente. A arte no espaço público, ao contrário da arte que se encontra nos museus, não requer uma vontade específica por parte dos seus usufrutuários de ser visitada. Quando vamos a um museu vemos arte porque assim escolhemos. As obras são enquadradas por um contexto que é o do lugar dedicado à sua apreciação, com processos de mediação”. Ou seja, “O que acontecia com as obras de arte nas igrejas, onde o contexto da devoção e da transcendência as fazia reconhecer para lá da sua eventual compreensão, é hoje providenciado pelos museus, com os seus processos de mediação e tradução. Quando somos confrontados com arte no espaço público, as obras atravessam-se à nossa frente e não temos outro contexto para a sua apreciação senão a nossa sensibilidade, o que nelas reconhecemos ou, nos casos mais pobres, a metáfora que nos propõem”. Não custa reconhecer no antimonumento de Cutileiro um caso análogo ao da obra de Cabrita Reis; assim como não custa reconhecer nos protocolos do acesso ao São Carlos toda uma série de dispositivos de mediação e culto, cuja analogia com o que ocorre no acesso ao museu é manifesta. Resta saber se as pichagens desencadeadas sobre a obra de Cabrita Reis, ou a apropriação do antimonumento de Cutileiro por um discurso popular e dessacralizador, não estão legitimados, ou pelo menos previstos, pela ontologia interativa e participativa da arte contemporânea.
- ⁴ Recordo a mais forte reapropriação de uma das cantigas do maio, “Grândola vila morena”, nas grandes manifestações contra a ação da troika em 2012-2013. Numa delas, quando a manifestação se deteve na margem esquerda do Mondego, em Coimbra, no Choupalinho, mais propriamente, Praça da Canção, antes de o povo (re)unido entoar o hino de Zeca Afonso foi distribuída a letra da canção, pois tinha ficado claro, em manifestações anteriores, que a transmissão geracional do texto se processara com as lacunas fatais em processos de memória coletiva...
- ⁵ A origem é deslocada, pois, para o final, oferecendo-se, na sua vez, os seus ecos e produzindo assim um análogo da crise da teleologia sobre a qual se edifica o messianismo benjaminiano.
- ⁶ Refiro-me ao texto “Os Dias Levantados: o 25 de abril feito ópera”, publicado no *Diário de Notícias* em julho de 2008 (cito a partir da sua reprodução no site de António Pinho Vargas).
- ⁷ Parto aqui do princípio de que o canto causa dano à palavra enquanto unidade fónico-semântica, já que tende a valorizar o fonético sobre o semântico, tornando este no limite impertinente. O intervalo entre fala e canto, pelo contrário, tende a rebater a dimensão semântica sobre a fonética, forçando o ouvinte a ponderar o peso da palavra, tanto mais que a isso se sobrepõe um modo estranhável de dizer-cantar.
- ⁸ Traduzo a partir da edição francesa.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1982), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.
- (1982), “Motifs”, in *Quase una fantasia. Ecris Musicaux II*, Paris, Gallimard: 11-40.
- Benjamin, Walter (2010), “Sobre o conceito de História”, in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20.
- Choay, Françoise (1984), “À propos de culte et de monuments”, in Alois Riegl, *Le Culte Moderne des Monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Seuil: 7-23.
- Costa, Tiago Bartolomeu (2012), “O público de ópera é, por definição, reacionário”, in *Público*, 29 de abril de 2012.
- García-Villaraco, Teresa Cascudo (2008), “Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas”, in *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, org. Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego, Logroño, Universidad de la Rioja: 249-256.
- Gusmão, Manuel (2003), *Os Dias Levantados*, libreto, Lisboa, Editorial Caminho.
- Mariano, Bernardo (2008), “Os Dias Levantados: o 25 de abril feito ópera”, *Diário de Notícias*, julho de 2008, <https://antoniopinhovargas.com/criticas/os-dias-levantados-o-25-de-abril-feito-opera/>
- Oliveira, Carlos de (2003), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pomar, Alexandre (1997), “Um lugar na cidade”, in *Expresso/Cartaz*, 3 de maio de 1997, https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/1997/05/cutileiro-evocacao-do-25-de-abril-1.html
- Sardo, Delfim (2020), “Violência e estranheza”, *Público/Ipsilon*, 17 de janeiro de 2020.
- Vargas, António Pinho (2003), *Os Dias Levantados*, EMI Valentim de Carvalho.
- (2003) “Guia para Os Dias”, in *Os Dias Levantados*, libreto, EMI Valentim de Carvalho: 85-106.

O elogio da terceira coisa

António Guerreiro*

A poesia de Manuel Gusmão pertence a uma categoria que reclama da prática literária que ela seja altamente responsável como elaboração ética, política e cognitiva.

Falo de prática literária responsável no sentido em que ela responde ao seu próprio tempo, estabelece com ele um acordo, de modo a apreender-lhe a música, a tonalidade que o define, opondo uma resistência ao que nele é a tagarelice, a redundância, recusa veemente da linguagem onde já se deu a apropriação de todo o sentido.

O que é que nesta obra poética enquanto tal diz respeito à política? “Enquanto tal” quer dizer: independentemente dos ideogramas que o poeta pode representar, elaborar ou transmitir, ou da sua posição de escritor no campo literário e no interior dos meios de produção, e também do modo como ele se inscreve numa relação determinada com o poder político.

A escrita de Manuel Gusmão (e falo de escrita para incluir também o seu ensaísmo) é habitada por uma forte dimensão política, ainda que esta só raramente se constitua como matéria temática e se apresente como a sua “matéria de Bretanha” (uma excepção visível a esta regra, encontramos-la no seu último livro, *A Foz em Delta*, como vamos ver). Onde se aloja nela, então, a política? Não numa matéria temática nem num estilo, mas nas suas operações concretas, nos seus agenciamentos e construções. Esta escrita é política não no sentido em que seria possível projectar sobre ela uma funcionalidade precisa e caracterizá-la pela sua instrumentalidade. Aquilo a que ao longo do século XX nos habituámos a chamar “literatura *engagée*”, literatura comprometida, refere-se a certas formas enunciativas derivadas de actos de linguagem militantes. Numa entrevista, Manuel Gusmão é muito claro quanto a este aspecto. Diz ele: “Acho que

podemos falar da politicidade da minha poesia no mesmo sentido em que há uma escrita política num poeta como Mallarmé. Não a podemos situar propriamente ao nível temático, mas no modo como se trabalha com a linguagem” (2008: 21). A acção política da poesia é, portanto, nos termos mallarmeanos, uma “action restreinte”, restrita mas ao mesmo tempo enorme, não porque tenha o poder de ter uma influência directa e imediata sobre o curso do mundo, não é esse o seu domínio, mas porque se exerce em relação à linguagem, nela e por ela. E a linguagem, como sabemos, é aquilo de que somos expropriados – uma expropriação que tem alguma analogia com o que acontece com os meios de produção, se quisermos introduzir aqui a metalinguagem marxista que não é de modo nenhuma estranha a alguma poesia de Manuel Gusmão.

A poesia como forma política, nos termos mallarmeanos reafirmados por Manuel Gusmão, pode ser entendida no mesmo sentido em que Jean-Luc Godard falava do cinema não como um simples instrumento de representação, mas como uma “forma que pensa”. Daí a sua célebre formulação programática de que o seu objectivo não era fazer filmes políticos, mas fazer filmes politicamente. A construção poética onde se aloja uma metafóricidade histórico-política recusa a figura mimética. E ao mesmo tempo que se confronta com uma matéria política imediata, a palavra poética desvia-se dela. E é por este desvio que não se deixa reduzir a filosofemas nem a ideologemas, mesmo quando eles agem no seu interior. Uma justa língua “política” da poesia de Manuel Gusmão é aquela que tem em conta a dicção como acontecimento transformador da língua e capaz de construir e articular um mundo (“O mundo é a nossa tarefa”, repete ele) que não se identifica nem com o mundo dos puros mecanismos sociais (aquilo que dá lugar à “prosa do mundo”), nem com a totalidade postulada por Lukács. Tal como Adorno, Manuel Gusmão poderia dizer “O todo é o não-verdadeiro”. Por isso, a sua poesia é uma poderosa máquina de suspensões, de justaposições de tempos e realidades, de encontros de vozes.

Até aos poemas de abertura de *A Foz em Delta*, os momentos de maior teor político na poesia de Manuel Gusmão tinham uma mediação. Por exemplo, Rosa Luxemburgo e o movimento espartaquista é uma dessas mediações. Mais recorrente, ainda, atravessando alguns dos seus livros, é a mediação benjaminiana, sobretudo aquela que se refere às teses “Sobre o conceito de História”. Benjamin ganha aqui o estatuto de figura de invocação. De Benjamin, apreendeu Manuel Gusmão uma crítica das construções ideológicas do historicismo, ou seja, um modelo temporal da história que não a vê como uma continuidade, mas antes marcada por cesuras e interrupções, por

uma paradoxal “dialéctica em estado de suspensão”. E digo “cesuras e interrupções” para sublinhar que esta concepção da história é marcada por uma temporalidade que, no fundo, é também a temporalidade própria da poesia. Esse é o fascínio que as teses de Benjamin exercem sobre Manuel Gusmão. Mesmo quando, nos seus ensaios, escreve sobre romances, não é a continuidade narrativa que o motiva, jamais. A fábrica romanesca do contínuo, que o modernismo submeteu à crítica e mesmo à destruição, mas que foi recuperada pelos modelos dominantes da ficção narrativa contemporânea, é-lhe completamente estranha. O modelo benjaminiano de temporalidade histórica que parece ter fascinado Manuel Gusmão e que de certo modo determina os modos como os rumores da história e a política entram e habitam a sua poesia encontra o seu instrumento fundamental nas imagens dialécticas, que ditam a lei da dialéctica em estado de suspensão, de paragem. Esta paragem é utopia, e a imagem dialéctica é uma imagem de sonho. Em termos poéticos, essa imagem pode ser formulada desta maneira:

A poesia é o que recapitula o mundo
chamando-o em cada chama
pela chama de cada sílaba.

Guardar: inventar o mundo. Como se
conseguisses imaginar que ele ama a poesia como
uma forma perdida para
o seu destino: uma força para o seu nome –
inumerável boca. O sol: a água, nas mãos abertas.
Mas isso exige mais. Isso exige
que alguém fale com outrem; e que a terceira
coisa, o herói, a terceira pessoa, seja
o que faz falar: o mundo que não cessa
de vir ao lugar do encontro, diferido embora.
(Gusmão 2001: 39)

A noção de imagem no conceito benjaminiano de imagem dialéctica não remete para uma representação figurativa, não é algo que se oferece à visão, é uma elaboração intelectual a que deve proceder o historiador (neste caso, o poeta), de modo a fazer emergir um modelo temporal da história que interrompe a continuidade e a

homogeneidade da dialéctica do progresso. Esta história feita de anacronismos e de cesuras, segundo o modelo do verso, dá lugar a fulgurações de tempo condensado. Tudo – passado, presente e futuro – é actualizado, um tempo de agora, isto é, a poesia “recapitula o mundo”. Todo o presente é, portanto, determinado por imagens que são sincrónicas em relação a ele. A imagem dialéctica institui uma história que procede por saltos, uma história não cronológica, mas imaginal. Esta forma de historicidade, inspirada na lição benjaminiana, corresponde a reivindicar o tempo estético da imagem contra uma temporalização da história em que esta é vista como um progresso contínuo.

Mas mergulhemos agora num livro – *A Foz em Delta* (2018) – que oferece formulações de carácter político muito mais óbvias e directas, onde Manuel Gusmão parece entrar em zonas “problemáticas”. Logo no frontispício deste livro de poesia, naquela zona que está ainda sob a responsabilidade editorial, antes de entrarmos no território soberano do autor, encontramos, em epígrafe, a mais citada frase do *Manifesto do Partido Comunista*: “Proletários de todos os países, uni-vos”. Ainda que seja um selo editorial (este livro é publicado pelas edições Avante!), o autor coloca-se consequentemente sob a sua égide e fica enquadrado por ela. Trata-se de colocar a poesia ao serviço de uma programática injunção político-ideológica? As coisas não são assim tão simples, sabemos muito bem que toda a poesia de Manuel Gusmão, assim como os seus textos ensaísticos e de crítica, elaborando muito embora relações entre literatura e política, manifestaram sempre um pensamento sofisticado – da literatura, da política, dos agenciamentos de carácter político da poesia.

Mas quando entramos neste livro e nos defrontamos com uma secção intitulada “Baile mandado”, composto por um longo poema dividido em sete partes, cuja linguagem tem a transparência da manifestação política e a linguagem da indignação, da invectiva e da palavra de ordem (fala-se aqui de uma realidade muito concreta: as medidas governamentais levadas a cabo sob a égide da Troika e os efeitos devastadores e de injustiça social que elas tiveram), e quando mais à frente encontramos “Três poemas em memória de Álvaro Cunhal”, o primeiro dos quais tem um tom heróico e de exaltação do líder, até parece que Manuel Gusmão se quis expor àquela crítica que Adorno e Hannah Arendt fizeram a Brecht, quando ele escreveu os seus poemas mais “comprometidos”, pondo em causa a famigerada “autonomia” e caindo assim nas armadilhas do “realismo” e na “falsidade da sua política”. Podemos transpor estas críticas para este livro que se intitula *A Foz em Delta*? Há boas e legítimas razões para fazer esta pergunta, mas a resposta exige muita atenção na leitura destes poemas.

Antes de mais, a referência que fizemos a Brecht encontra neste livro uma motivação forte porque há uma secção de “Poemas londrinos” que tem um poema que se chama “Bertolt Brecht”, onde se fala da “terceira coisa”, o comunismo, fazendo referência ao brechtiano “elogio da terceira coisa”. E essa ideia da “terceira coisa”, de um comunismo por vir, como uma força messiânica, dá o título ao terceiro poema em memória de Álvaro Cunhal. Começa assim esse poema: “Entre mim e ti há a terceira coisa / aquela que nos põe ao alcance da mão / os nomes todos das coisas e as coisas sem nome // quando a multidão sagrada dos pronomes pessoais nos // permite dizer *nós* contra o tempo e o vento”. E acaba assim: “o comunismo que vem *connosco / e para além de nós* recomeça” (2018: 33). A passagem ideal ao sujeito colectivo, ao “*nós*”, contrasta com as asserções subjectivas e autobiográficas de grande parte do livro, nomeadamente a evocação do pai e de um lugar da infância a que o pai esteve ligado (a Biblioteca de Évora), e com o júbilo com que entra na cena familiar e festeja filhos e netas. Devemos então chamar a atenção para o título deste livro, *A Foz em Delta*, e lembrar que a foz em delta, ao contrário da foz em estuário, é constituída por vários canais ou braços do leito do rio, ao entrar no mar. O título deste livro aponta, portanto, para um desaguar divergente dos poemas que o compõem, joga com essa divergência, acentua o contraste, põe cada uma das dimensões a interrogar implicitamente a outra, relativiza o que poderia existir de absoluto em cada uma delas. Não estaremos a responder à leitura que este livro exige, se não repararmos que um poema que começa com um discurso de intervenção muito directa acaba num registo muito diferente. É o que se passa com este poema, que tem no início estes versos: “*É por isso que deitá-los de lá abaixo não era / já apenas um objectivo político, tornara-se / uma necessidade urgente de saúde pública*”, mas acaba assim: “*quem pode ser no mundo tão quieto / que não o movem nem o calor do dia / nem a cólera dos homens desabitados / nem o diamante da noite que se estilhaça e voa*” (2018: 12 e 18). Como se pode perceber, também o poema, que parecia inicialmente tão rasteiro, acaba por voar. E os hinos políticos, os poemas de exaltação ou de celebração e louvor, desaguardam numa direcção divergente daquela onde vão desaguar os poemas de tom elegíaco. Ora, esta passagem do hínico ao elegíaco e vice-versa, esta contaminação improvável, torna esta poesia muito mais complexa do que parece, mesmo quando nos leva a pensar que cedeu a tentações políticas de transparência da mensagem. Situando-se de um lado e de outro, travestindo a elegia em hino e o hino em elegia, esta poesia reclama um princípio fundamental que é formulado num texto poetológico, programático, incluído neste livro, onde se desenvolvem questões teóricas da poesia como “*forma de resistência*”.

A questão da relação entre poesia e política encontra de facto neste livro uma elaboração complexa, muito sofisticada, que não se resolve isolando os poemas que parecem estar aquém da exigência reclamada por toda a obra poética e crítica de Manuel Gusmão, colocando-os à distância e bem separados daqueles, muito mais “canónicos” na obra deste poeta. Este livro tem uma dimensão intempestiva, no sentido em que busca uma certa inactualidade. E o que há nele de escandalosamente transparente e instrumental, enquanto escrita política, parece ao mesmo tempo clamar uma literalização da “action restreinte” de Mallarmé: “*Plusieurs fois vient un Camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d’agir*”. No extremo de cada poema deste livro, há secretamente um caminho comum que une Manuel Gusmão a Mallarmé.

NOTA

* António Guerreiro, licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Francês) pela Faculdade de Letras de Lisboa, foi jornalista e crítico literário no semanário *Expresso*, de 1990 a 2013 e é actualmente cronista e crítico literário no jornal *Público*. É um dos fundadores da revista cultural *Electra*, publicada pela Fundação EDP, da qual é editor. Tem colaboração dispersa em revistas e publicações colectivas de literatura, arte e cultura, sobretudo no domínio da crítica cultural, dos estudos literários, da estética e da crítica de arte. Dá aulas, como convidado, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Escola de Artes da Universidade de Évora. É autor dos seguintes livros: *O Acento Agudo do Presente* (2000), *O Demónio das Imagens. Sobre Aby Warburg* (2018) e *Zonas de Baixa Pressão* (2021).

Bibliografia

- Gusmão, Manuel (2001), *Teatros do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2008), entrevista concedida a António Guerreiro, in Buescu, Helena Carvalhão / Basílio, Kelly Benoudis (orgs.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 19–22.
- (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial Avante.

Manuel Gusmão, meu professor (anos 70)

Paula Morão*

Universidade de Lisboa

Manuel Gusmão entrou como assistente na Faculdade de Letras de Lisboa, em que se havia licenciado, no ano lectivo de 1970-71.¹ Eu própria entrei na licenciatura em Filologia Românica em 69-70, e começava a vislumbrar o que seria estudar Literatura, quando, em 71-72 e em 72-73, tive o privilégio de ser aluna de Manuel Gusmão: era ele o assistente da Professora Andrée Crabbé Rocha, titular de Literatura Francesa nesses anos. Nas aulas práticas é que se abriram as portas do deslumbramento: não esqueço as aulas em que pela mão do Manuel entrei no reino da análise de texto – primeiro, com François Villon, Du Bellay, Ronsard, Marivaux e Molière, depois com o Diderot de *Jacques le Fataliste*, com Baudelaire e Rimbaud. O Manuel escrevia no quadro a giz fragmentos dos textos para neles entrar, enquanto fumava, alinhando os cigarros pelo filtro na secretária, produzindo uma micro-chaminé de fábrica.² O ensino de que eu vinha e se prolongava na Faculdade de Letras era tradicional, seguindo o filão da paráfrase, da estilística e da história literária – mas o que naquelas aulas se fazia era outra coisa, era entrar nos textos e ver os seus alicerces, os seus andaimes, até chegar à superfície da página para que, com um novo grau de entendimento, os jovens leitores que nós éramos ficássemos presos, sem remédio presos daquelas teias.

Como já lembrei em anterior ocasião, no terceiro ano da minha licenciatura, em 1971-72, outro professor extraordinário se combinou com o assistente de Literatura Francesa para consolidar este caminho. Trata-se de Osório Mateus, que dava as aulas

práticas de Literatura Portuguesa III, de que era titular o Professor Jacinto do Prado Coelho. Aproveitando a ausência deste durante o mês de Outubro, Manuel Gusmão e Osório Mateus ocuparam os tempos lectivos das aulas teóricas com um curso dedicado ao estruturalismo – do qual nunca tínhamos ouvido falar nesses inícios de 70. Lemos os artigos da *Communications* nº 8,³ e a literatura estava noutros horizontes, noutros campos. Entre os alunos delimitaram-se dois campos, como fui sabendo e me confirmou uma colega chegada de uma bolsa em Itália já no final desse mês maravilhoso: a *vox populi* dizia que isto era tudo muito complicado, e que estas cadeiras não se podiam fazer à primeira; outros, em que eu me incluía, seguiam tudo com olhos espantados, e alguns deles ficaram até hoje a saber um dos sentidos do fecho do soneto *O sol é grande* de Sá de Miranda – “isto é sem cura”.

Por esse tempo, Manuel Gusmão já dava mostras públicas de pertencer a uma família: participou na curta-metragem de João César Monteiro *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço – Um provérbio cinematográfico* (1971), sobre a qual Jorge Silva Melo, um dos assistentes de realização, viria a dizer no nº 3 de *Crítica* (1972: 12-13) ser um “filme belíssimo”.⁴ Na ficha técnica do filme, que adiante se indica, se perceberá bem a que família me refiro.

No ano lectivo de 1971-72, estando as Associações de Estudantes proibidas, as chamadas “autoridades” permitiram em Letras uma denominada Pró-Associação de Estudantes – o mesmo, com um nome porventura mais neutro. Numa salinha do corredor a seguir ao bar (então o único da Faculdade), nas instalações da Pró-Associação, havia a salinha do Grupo de Poesia. Logo em Outubro, vimos afixados os cartazes chamando para audições, e eu apresentei-me. O júri era formado por Manuel Gusmão e Osório Mateus (ambos nossos professores) e Gastão Cruz. Um a um entrávamos, e recebíamos um poema escolhido por eles para leitura à primeira vista. Ficámos pouquinhos: um rapaz de Direito, a Isabel Rocheta, a Isabel Leiria e eu; juntaram-se a nós, mais tarde, Helena Domingos, Luís Lima Barreto e Luís Lucas, já experientes. Recorde-se que nesse tempo as referências para os *diseurs*, a partir de programas de televisão, eram João Villaret e David Mourão-Ferreira (ele mesmo, ou confiando a tarefa a Rosa Lobato de Faria). Nós tivemos durante esse ano lectivo o privilégio de aprender a dizer poesia em sessões semanais com Gastão Cruz, preparando um recital que tinha lugar no fim do ano lectivo no Anfiteatro I da Faculdade. Cada um de nós preparava dois poemas (um clássico e um moderno ou contemporâneo) que o Gastão nos destinava – a mim calhou-me o “Solau da Ama” de *Menina e Moça*, e “Relatório e contas”, de Ruy Belo (*Boca Bilingue*,

1966); assistíamos aos ensaios uns dos outros, e assim é que ainda sei de cor poemas de Sá de Miranda, de Camões, de Cesário, de Pessoa, Ramos Rosa e outros mais.⁵ Também isto devo aos meus mestres Manuel Gusmão, Osório Mateus e Gastão Cruz. Nunca mais pude suportar poesia mal dita, com ornamentos ou aos gritos.

No mesmo ano de 71 saiu em Novembro o primeiro número de *Crítica*, publicação assim apresentada: editora e proprietária – Eduarda Dionísio, director – Jorge Silva Melo. Nos seus nove números, em formato de um caderno tablóide bem impresso em papel branco e com um *design* gráfico (não assinado) de impecável gosto, trata-se de um implícito manifesto da geração que saía então da Faculdade de Letras de Lisboa, agregando outros que se encontram nos mesmos passos.⁶

Logo no número 2, de Dezembro de 1971, o meu jovem professor Manuel Gusmão começa a colaborar. Além de uma recensão justa e dura a *Poemas Inactuais* de Raul de Carvalho, assina a secção de crítica de livros acabados de sair “Um tempo poético”, desta vez se ocupando de *Outubro – Textos de poesia*, coordenação e edição de Casimiro de Brito e Gastão Cruz,⁷ contendo em pré-publicação poemas de *Cristal em Sória* de Carlos de Oliveira, *Obscuro Domínio* de Eugénio de Andrade, *Era* de Fiama Hasse Pais Brandão, *Os Dias Regressivos* de Nuno Guimarães e *Monte Abraão* de Ruy Belo. Bastará atentar nestes autores e nestes títulos para se entender que o critério das notas muito sucintas de Gusmão e da *Crítica*, neste número 2 (como em todos os nove), é um só – o da absoluta qualidade, dando atenção a projectos que, retrospectivamente, sabemos serem faróis do seu tempo: é o caso de *Outubro – Textos de poesia*. A propósito desta recensão de *Outubro*, lembre-se que já no número 1 da revista se lia uma nota sucinta assinada por Osório Mateus dando conta da sua edição.⁸ O artigo de Manuel Gusmão no número 2 de *Crítica* apresenta uma ficha mais ou menos breve sobre cada um dos poetas já enumerados. Começa por destacar sobre *Outubro*, no seu conjunto: “Importância histórica deste tipo de publicação: ‘mostra’ colectiva de produção poética. [...] Não é isto uma novidade, mas sim uma constante da mais ‘viva’ poesia portuguesa deste tempo.” (1971: 14). Detém-se mais longamente sobre “Cristal em Sória” de Carlos de Oliveira – sabendo nós o papel que a atenção crítica ao autor de “Descrição da guerra em Guernica” virá a ter para Gusmão, não nos surpreendem estes primeiros passos. A propósito de *Obscuro Domínio* de Eugénio de Andrade,⁹ escreve a certo passo estas luminosas palavras:

a voz que canta joga-se em relação a um tu, e o seu jogar-se faz-se através da imagem, da metáfora que se alarga e gera toda a transposição verbal, dando origem às sucessivas

metamorfoses que ligam os nomes do corpo aos das coisas do mundo, convertidas em sinais do desejo e do amor.

Faça-se um avanço no tempo para dar lugar a um breve depoimento de Manuel Gusmão sobre Eugénio, vindo a lume no número 6 dos *Cadernos de Serrúbia* (Fundação Eugénio de Andrade, Outubro de 2006), para mostrar que as linhas do pensamento desenhado nos anos 70 não fizeram senão crescer e aprofundar-se. Citemos:

Eugénio de Andrade é um daqueles poetas que tiveram de saber que tinha havido Pessoa, que ajudaram a poesia portuguesa a absorvê-lo e no mesmo passo partiram para longes terras.¹⁰ [...] Há em Eugénio um delicado sistema de passagens – uma folha transforma-se num pássaro; um pássaro é uma testemunha de uma nova manhã no mundo; torna-se mais breve e é uma ave. Até que

É dentro de ti

Que toda a música é ave.

(Gusmão 2006: 65)

Nas duas citações, de 1971 e de 2006, Gusmão desenvolve tópicos que o leitor reconhece no arco do seu ensaísmo e da sua própria obra poética: por exemplo, o nome e a nomeação, a metamorfose, a interversão entre as categorias da natureza, incluindo nela o humano.

Regressemos ao texto de *Crítica*, número 2: igual justeza se encontra em todo o artigo que se vem evocando. Sobre os três poemas de *Monte Abraão* de Ruy Belo, parecem premonitórias de futuras obras do poeta estas agudas palavras de Gusmão, a fechar: “Trata-se, de certa maneira, da ficção de um canto confessional, [...] [de] uma reinvenção [...] do mundo por onde se caminha, e do qual uma como que despedida é feita, numa adesão amarga.” (1971: 15). Estas palavras poderiam pertencer a uma crítica de *Despeço-me da Terra da Alegria*, que virá a sair em 1977. Em coisas assim se mede o rigor do jovem ensaísta que abria portas aos seus alunos desse tempo na Faculdade de Letras de Lisboa.

Dando continuidade à secção “Um tempo poético”, sai no número 6 de *Crítica* (Abril de 1972, pp. 11-12) o segundo *volet*, percorrendo Manuel Gusmão sobre *Fevereiro – Textos de poesia*, igualmente com coordenação de Casimiro de Brito e Gastão Cruz (na nota 6 já se fez o elenco dos poetas desta vez incluídos). Começando por afirmar a “já reconhecida

importância deste tipo de publicação”, o crítico vai “salientar a possibilidade [...] de acompanharmos o trabalho de diversas ‘oficinas’” – parece importante estudar, a partir destas pré-publicações, o trabalho em curso que cada um dos poetas aqui deixa à vista, comparando estas versões com os textos definitivos que vieram a editar em volume. É uma vez ainda clara a pertinência do que Gusmão, em modo breve, aponta sobre os textos incluídos em *Fevereiro*; por nosso lado salientamos alguns passos que não só não ganharam uma ruga, como dão a ver a agudeza da análise conduzida pelo modelo estruturalista. Vejamos exemplos. Sobre Ramos Rosa – “as palavras e as coisas vivem uma oscilação suspensa entre o espaço da página e o espaço do mundo, entre o silêncio da linguagem e o silêncio do mundo”; notamos a dialéctica entre palavras e coisas¹¹ ou a questão do silêncio entre os tópicos que toda a poesia de Ramos Rosa virá a expandir. Quanto a Armando Silva Carvalho, Gusmão identifica com a maior agudeza traços como “secura” ou “‘aspereza’ vocabular, bem como o “anti-lirismo”, em contraste com o “lirismo (só) aparentemente confessional” da “figura fictícia de um ‘filósofo neo-romântico’” em João Miguel Fernandes Jorge. Em Jorge de Sena, poeta à época mais que consagrado, Gusmão não hesita em descortinar pontos fracos: “o saber deste poeta, demasiado, se torna o álibi e o conforto de uma ‘maneira’, demasiado se consente como adquirido e assim se arrisca a debilitar-se.” Enfim, sobre *Poemas de um Livro Destruido* de Sophia, afirma o jovem crítico: “De um lirismo sombrio, preso dos limites de uma confessionalidade desencantada, e caindo por vezes em certas facilidades ‘expressivas’, ou em inabilidades rítmicas, estes poemas permitem, no entanto, um grau de qualidade [...] não inferior” ao da obra já conhecida. O ponto central aqui é a justeza da perspectiva que a *Crítica* acolhe, com assinatura – reconhecendo nós, em retrospectiva, a pertinência tanto do ensaísta como da publicação que o acolhe.

No mesmo número 6, podemos ainda ler a presença de Manuel Gusmão em duas outras circunstâncias. A primeira é a recensão longa do livro de estreia de Nuno Júdice, *A Noção de Poema*, editado nos Cadernos D. Quixote em Março de 72 – quer dizer, Gusmão faz a crítica de um livro acabadinho de sair, gesto que se deve assinalar (1972: 3-4). Em segundo lugar, dentro da cumplicidade que já atrás se observou com outros relevantes elementos da mesma geração, lê-se “O ensino da literatura” – mesa-redonda que junta Osório Mateus, Gastão Cruz, Manuel Gusmão e Eduarda Dionísio (*Crítica* nº 6, Abril de 1972: 1, 7-10). Discute-se a questão tendo em conta os vários graus de ensino, universidade incluída, com opiniões bem fundadas que ganharão em ser lidas hoje – lúcidas e actuais, falam sobre os programas, sobre o gosto da leitura e o

ensinar a ler, sobre a história literária e as limitações do tempo lectivo disponível, por exemplo.¹² Gusmão não deixará nunca de se interessar pelo ensino da literatura, como fica demonstrado pelos sete ensaios escritos entre 1990 e 2009 recolhidos em *Tatuagem & Palimpsesto* (2010), correspondendo a intervenções em colóquios e outras ocasiões públicas, a espelhar a aliança com Margarida Vieira Mendes, que combateu sem esmorecer na Faculdade de Letras de Lisboa pela formação de professores de português.

Ainda nas páginas da muito importante revista *Crítica*, Manuel Gusmão fez outras recensões. No número 7 (Maio de 1972), debruça-se sobre livros de José Diniz, A. J. Vieira de Freitas e Olga Gonçalves. No número 9 (Julho de 1972) assina “Esplendores e miséria do *Marketing*” de Fernando Namora, crítica demolidora¹³ fechando com estas palavras: “E parece que se vende: esplendores e misérias do ‘marketing!’” (1972: 6). Deixei para o fim o texto das páginas 3 e 4 do número 8 de *Crítica* (Junho de 1972) – “‘Falta por aqui uma grande razão’ (Mário Cesariny)”, sobre o livro de Cesariny *Iluminações. Uma Cerveja no Inferno*, de Jean-Arthur Rimbaud (col. Mocho, Estúdios Cor, Lisboa, 1972). É uma prosa que, sem contemplações, estabelece o conceito de tradução em geral, para passar a discutir em termos incisivos o que Cesariny neste livro apresenta como tradução de *Une Saison en enfer* de Rimbaud, com destaque para o título: “a tradução do título não funciona de maneira nenhuma” (1972: 4). A fechar Gusmão apresenta uma elucidativa lista de “exemplos dos desvios de que se falou”, divertida série de absurdos ancorada no conhecimento do original; sirvam de ilustração “‘oh! a ciência! cose roupa velha’ (p. 109) por ‘oh la science! on a tout repris’”, ou “‘que casal ventoso!’ (p. 130) por ‘drôle de ménage!’” (1972: 4). Não será demais recordar que por esse tempo Manuel Gusmão tratava nas aulas práticas de Literatura Francesa o mesmo Rimbaud, perante uma plateia de alunos fascinados de que tive o privilégio de fazer parte: o poeta de *Illuminations* era-lhe mais do que familiar, e posso imaginar como terá ficado pelo menos estupefacto com aquela “cerveja” de Cesariny.

Outras coisas o meu mestre me ensinou. Deixo-vos com uma delas, uma memória que já evoquei noutra lugar, mas que me permito repetir porque me marcou para sempre, e porque me parece exemplar de um modo vivo de se estar num mundo de livros e de cinema. Éramos ambos residentes da Casa de Portugal em Paris nos idos de 1980, preparando os nossos doutoramentos. Uma vez por semana fazíamos juntos o longo percurso de metro entre a Cité Universitaire e Passy, a estação mais perto da École des Hautes Études, onde tinha lugar o seminário de Gérard Genette, de que resultaria o seu livro *Seuils*.¹⁴ Na sala comum da Résidence André de Resende vi pela primeira vez

Johnny Guitar, de Nicholas Ray (1954), que passava dobrado em francês na televisão; um pequeno grupo ouvia Manuel Gusmão recitar de cor no original as falas de Vienna e Johnny (“tell me lies, tell me lies”). Deixo-vos com a memória deste filme esplendoroso e com o Manuel entre portas, sempre lá, sempre aqui.

NOTAS

* Paula Morão é Professora Catedrática Emérita da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre 2007 e 2009 exerceu as funções de Directora-Geral do Livro e das Bibliotecas (Ministério da Cultura). Dirige a reedição, em curso, das *Obras de Fernanda Botelho* (cinco vols. até ao presente). Algumas publicações em volume: Manuel Alegre, *Toda a Prosa*, prefácio, 2023; P. Morão e Ricardo Nobre, *Lírica de João Mínimo* de Almeida Garrett, edição crítica (no prelo); *O Livro de Cesário Verde e outros poemas*, prefácio, 2021; *Fernando Namora – “e não sei se o mundo nasceu”*, ed., 2020; *O Secreto e o Real – Ensaios sobre literatura portuguesa*, 2011; P. Morão e Carina I. Carmo (eds.), *Escrever a Vida – Verdade e Ficção*, 2008; K. Basílio, M. J. T. Silva, P. Morão e Teresa Amado (eds.), *Concerto das Artes*, 2007; Paula Morão (ed.), *Autobiografia. Auto-representação*, 2003; *Salomé e outros Mitos – O feminino perverso na literatura portuguesa entre o Fim-de-Século e ‘Orpheu’*, 2001; *Só de António Nobre* (reprodução tipográfica da 2ª edição/1898), 2000; *Obras de Irene Lisboa*, dez vols., 1991–1999.

¹ Cf. “Cronologia”, *Textos e Pretextos* nº 10, 2007–2008, pp. 132–133.

² Retomo aqui e noutros passos elementos que já escrevi em “Lembranças para Manuel Gusmão”, *Textos e Pretextos*, nº 10, Outono/ Inverno, 2007–2008, pp. 91–92.

³ *Communicatios*, nº 8 – “Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit”, Paris, École des Hautes Études, 1966; artigos de Barthes, Greimas, Umberto Eco, Todorov e Genette, entre outros.

⁴ Trata-se de “Sapatos do princípio ao fim”, *Crítica*, nº 3, 1972, pp. 12–13; neste texto de Jorge Silva Melo se inclui uma ficha técnica, especificando nomeadamente os assistentes de César Monteiro: Óscar Cruz, Jorge Silva Melo, Solveig Nordlund e Margarida Soromenho. Silva Melo conta por dentro a história deste filme “belíssimo”, suas peripécias de produção e outros elementos relevantes não só para se entenderem estes conceitos da obra singular do cineasta, como para a situação do cinema português nos anos 1969–70–71.

⁵ No terceiro período desse ano lectivo, Osório Mateus, assistente do Professor Prado Coelho, abriu as aulas práticas das suas três turmas aos alunos (que pela primeira vez apresentavam trabalhos), destinando a quem se voluntariava para o efeito obras de poesia portuguesa recente. Eu fui perguntar se podia fazer sobre *Boca bilingue* de Ruy Belo, que já estava a conhecer por causa do Grupo de Poesia – e ele disse que sim, está claro.

⁶ Por exemplo, nos dois primeiros números, além de Eduarda Dionísio e Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, Almeida Faria, Gastão Cruz, João Rui de Sousa, Osório Mateus, Mário Vieira de Carvalho. Nos números seguintes, outros tantos se lhes acrescentam – a lista de nomes e a diversidade de campos é impressionante.

⁷ A *Outubro – Textos de poesia* (1971), seguir-se-ão *Fevereiro* e *Novembro*, ambos de 1972, todos com capa e concepção gráfica de Manuel Baptista. Nestes volumes (à volta de setenta páginas cada) se podem ler seleções de poemas dos livros que têm em preparação os seguintes autores: em *Fevereiro*, Ramos Rosa, Armando Silva Carvalho, João Miguel Fernandes Jorge, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen; e em *Novembro*, António Franco Alexandre, Fernando Assis Pacheco, Herberto Helder, José Gomes Ferreira e Nuno Júdice.

⁸ Nesse ano, como já referi, Osório Mateus dava as aulas práticas de Literatura Portuguesa III, seguindo o programa do Professor Jacinto do Prado Coelho. No início das sessões, sempre que o tinha por oportuno, Osório Mateus levava para as aulas livros acabados de sair; foi o caso de *Outubro*, de que nos falou logo em Novembro desse 1971. Pedeu na minha turma um voluntário para apresentar aqueles “textos de poesia”, e eu cometi a temeridade de me oferecer. Não conhecia nesse tempo nenhum daqueles poetas (a não ser,

vagamente, Ruy Belo) – fui investigar, e na primeira aula de Janeiro de 1972 lá estava eu no estrado a apresentar *Outubro* o melhor que podia.

⁹ Eduarda Dionísio assina no número 3 de *Crítica* (Janeiro de 1972) uma extensa recensão de *Obscuro Domínio*, intitulada “Uma poesia da excepção”. Esse texto termina assim: “terá ficado ainda por explicar porque é que a poesia de Eugénio de Andrade [...] parece sempre um pouco adolescente; como é que das plantas, das coisas [,] das palavras poéticas ‘costumadas’ Eugénio de Andrade faz uma poesia que já passou a ser só sua. Terá faltado dizer que *Obscuro domínio* é muito belo livro de poesia.” (1972: 2).

¹⁰ Manuel Gusmão cita neste passo o incipit de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro.

¹¹ Reconhece-se aqui a leitura de *Les mots et les choses*, de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1966. Lembremos que a tradução portuguesa, assinada por António Ramos Rosa e prefaciada por Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, foi editada em 1968 pela Portugália.

¹² No número 8 de *Crítica* (Junho de 1972), na secção “Cartas” (p. 6), os editores incluem uma missiva que comenta a mesa redonda, assinada por Manuel da Costa Leite, que deve ser considerada.

¹³ Este texto abre assim: “O romance [*Marketing*, de Fernando Namora] procura desesperadamente a ‘modernidade’, lançando mão de técnicas já codificadas, mas falha-a porque se enreda em várias incoerências, que vêm de uma deficiente aprendizagem das técnicas [...], da acumulação dos tiques de uma escrita incompatível com essa utilização” (1972: 5).

¹⁴ Trata-se do clássico livro de Genette sobre o paratexto: *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Bibliografia

Dionísio, Eduarda / Silva Melo, Jorge, editores (1971-1972), *Crítica*, 1-9, Lisboa.

Monteiro, João César (1971), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço – Um provérbio cinematográfico*, assistentes de realização: Jorge Silva Melo, Solveig Nordlung, Óscar Cruz e Margarida Soromenho; fotografia: Acácio de Almeida; actores: Luís Miguel Cintra, Carlos Ferreiro, Paula Ferreira, Carlos Porto, Antónia Brandão, Helena Gusmão, Manuel Gusmão, Elsa Figueiredo; vozes de João César Monteiro, Nuno Júdice e Helena Gusmão. www.cinemateca.pt > media > Documentos (último acesso em 24 de Abril de 2022).

Contra Todas as Evidências.

Ensaaios dedicados a Manuel Gusmão

O presente livro revisita a obra de Manuel Gusmão a partir de catorze ensaios – de António Guerreiro, Burghard Baltrusch, Fernando Guerreiro, Helena Carvalhão Buescu, Ida Alves, Inês Seabra Carvalho, Joana Matos Frias, Osvaldo Manuel Silvestre, Patrícia Soares Martins, Paula Morão, Paulo de Medeiros, Pedro Eiras, Rosa Maria Martelo e Vítor Ferreira. Estas leituras reúnem-se em quatro secções – “Ninguém fala separadamente”, “No labirinto das imagens”, “Entre a chama e o cristal”, “O chão da história move-se” –, eixos que articulam as dimensões do poético, do ético e do político, convocando noções como as de escuta, do diálogo e do dialogismo, da intertextualidade e da intermedialidade, da História e da resistência. O livro conta ainda com a participação dos artistas plásticos Manuel San-Payo e Teresa Dias Coelho, cujos trabalhos gráficos aqui apresentados testemunham momentos de diálogo interartístico na, e com a, obra do poeta.

ISBN 978-989-53476-8-1



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA