

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

v.35 n.53 jan.–jun. 2015
ISSN 2359-0076

FALE / UFMG
Belo Horizonte

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramirez

Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Bernardo Nascimento de Amorim	Mônica Valéria Vitorino
Luiz Fernando Ferreira Sá	Rogério Barbosa da Silva
Marcus Vinícius de Freitas	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha
	Wagner José Moreira

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ)	Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)	Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Annie Gisele Fernandes (USP)	Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers)	Paola Poma (USP)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia)	Raquel de Souza Madanelo (UNIFESP)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)	Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Cid Ottoni Bylaard (UFC)	Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Edgard Pereira (UFMG)	Viviane Cunha (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Wagner José Moreira (CEFET-MG)
Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)	

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134 Fax: (31) 3409-5120
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 35	n. 53	219 p.	jan.-jun. 2015
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Manaira Aires Athayde

Formatação:
Alda Lopes

Capa:
Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da
UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses,
a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura
africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO	7
DOSSIÊ MANUEL GUSMÃO	
Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto <i>Briefest portrait in the shape of alphabet</i>	
Rosa Maria Martelo	11
Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na <i>polis</i> <i>Portrait of Manuel Gusmão as a poet in the polis</i>	
Pedro Eiras	25
<i>Quanto mundo, o tempo</i> : um livro e seus asterismos <i>Quanto mundo, o tempo: about the rhythm of a book</i>	
Joana Matos Frias	41
Manuel Gusmão, <i>Contra todas as evidências. Poemas Reunidos II</i> , poesia da memória e da imaginação do futuro <i>Manuel Gusmão, Against all evidence. Poemas Reunidos II, poetry of the memory and imagination of the future.</i>	
Carina Infante do Carmo	61
“O leitor escreve para que seja possível” pensar a ficção: em torno do ensaio de Manuel Gusmão <i>“The reader writes to make possible” to think fiction: around the essay of Manuel Gusmão</i>	
Jorge Vicente Valentim	81
Escrever <i>de-va-gar</i> : um projeto poético de Manuel Gusmão <i>Escrever de-va-gar: a poetic project of Manuel Gusmão</i>	
Marleide Anchieta de Lima	117

POEMAS INÉDITOS – MANUSCRITOS

Manuel Gusmão: Inédito e Disperso

Manuel Gusmão: Unpublished and Scattered

Manaíra Aires Athayde 131

SEÇÃO VARIA

E se o meu nome for Valesca? Funk carioca em

O meu nome é Legião, de António Lobo Antunes

What if my name is Valesca? Brazilian funk in O meu nome

é Legião, by António Lobo Antunes

André Corrêa de Sá 147

As fronteiras do conto rústico português do século XIX

e o espaço do gênero

The borders of Portuguese Local Colour Short Story in the

19th Century and the Space of Genre

Duarte Drumond Braga 179

RESENHAS

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto. Da poesia*

em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim,

2011. 552 p.

Maria de Jesus Cabral 195

PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia* – Edição

de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith: Assírio

& Alvim, 2012, 384 p.

Arturo Diaz 203

HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio

e Alvim, 2013. 124 p.

Isabella Batista de Souza 209

NORMAS EDITORIAIS 213

Apresentação

Após ter, recentemente, dedicado Dossiês a Ruy Belo, Herberto Helder e Nuno Júdice, a Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais dá, agora, atenção a outra grande figura da poesia portuguesa contemporânea: Manuel Gusmão.

Autor de importantes livros de poesia e de uma não menos relevante obra ensaística, como sublinham muitos dos colaboradores deste volume, Manuel Gusmão se insere, no quadro da literatura portuguesa, como alguém que incansavelmente buscou pensar o poema como lugar instável onde se interpenetram e entram em conflito poesia e pensamento, texto poético e texto filosófico.

Abre o Dossiê o ensaio de Rosa Maria Martelo, que propõe um jogo “constelar” com a poética de Manuel Gusmão: a partir de cada uma das letras do alfabeto, trabalha-se uma palavra-conceito que funciona como “operador” ou “mapa” do pensamento poético do autor que é homenageado neste número.

O texto de Joana Matos Frias faz uma leitura histórico-crítica de um poema retirado de *Teatros do tempo* (2001) com o intuito de propor uma reflexão de viés benjaminiano sobre as modulações da temporalidade na poesia de Manuel Gusmão, sobejamente marcada pela discussão da problemática filosófica que envolve tempo e História.

Por sua vez, o ensaio de Pedro Eiras vê a poesia de Manuel Gusmão como um *constructo* em que “a linguagem do poema e a vivência ética e política que o sustenta acontecem no mesmo gesto”, reverberando, assim, a perspectiva de Walter Benjamin, Jacques Derrida e Slavoj Žižek.

O artigo de Carina Infante do Carmo traça uma panorâmica da obra poética de Manuel Gusmão, recentemente republicada, a partir da ênfase, nela posta, em alguns de seus principais elementos estruturantes, tais como a reflexão “sobre o mundo dos homens e da História, com uma inventiva incansável de figuras de linguagem e formas do mundo”, que se conjugam a uma práxis escritural que assume e privilegia uma “dimensão ética e cognitiva” da linguagem, da História e do poema.

Jorge Vicente Valentim analisa o papel do leitor e dos exercícios de leitura na obra ensaística de Manuel Gusmão, tendo como ponto de partida os prefácios, posfácios e introdução a obras ficcionais produzidos pelo ensaísta ao longo de décadas de efetivo exercício da crítica literária.

O texto de Marleide Anchieta de Lima encerra o Dossiê. Nele, as relações, na obra poética de Manuel Gusmão, entre cinema e poesia são esmiuçadas, através da análise de certos recursos e procedimentos que dão a ver uma técnica e um desejo de “lentidão verbo-visual” nesta poesia.

Na Seção “Inéditos e Dispersos”, Manaíra Aires Athayde apresenta versões inéditas de dois poemas de Manuel Gusmão, a quem agradecemos por tê-los generosamente disponibilizado para publicação neste Dossiê.

Abre a Seção “Varia” o ensaio de André Corrêa de Sá. Propõe-se, aqui, um instigante diálogo, em chave comparatista, do romance *O meu nome é legião* (2007), de António Lobo Antunes, e a linguagem musical do funk carioca, com especial atenção para as letras e a performance da cantora Valesca Popozuda.

Já o artigo de Duarte Drumond Braga reflete sobre os elementos constituintes do denominado “conto rústico” português, tendo em perspectiva as características espaciais nele predominantes.

Três resenhas encerram o volume: a de Arturo Diaz comenta a recente edição da *Teoria da Heteronímia*, de Fernando Pessoa, organizada pelos consagrados estudiosos da obra pessoana, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith; a de Isabella Batista de Souza analisa *Servidões*, de Herberto Helder; a de Maria de Jesus Cabral debruça-se sobre o livro de ensaios de Manuel Gusmão *Tatuagem e palimpsesto* – da poesia em alguns poetas e poemas.

Silvana Pessôa de Oliveira
Manaíra Aires Athayde

Dossiê Manuel Gusmão

Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto¹

Briefest portrait in the shape of alphabet

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto, Porto, Portugal

rosamartelo@sapo.pt

Resumo: Todas as grandes obras poéticas propõem uma constelação vocabular que está directamente associada à singularidade de uma *poiesis* pessoal. Os poemas fazem funcionar essas palavras como instrumentos heurísticos, em correlações muito particulares. É nesse sentido que *promessa*, *chama*, *barbárie* ou *écran* são palavras de Manuel Gusmão. Sem deixarem de pertencer a uma língua comum e partilhada com o leitor, estes termos ganham, no contexto da sua obra, uma luz própria porque desenham um mapa conceptual particular. O que dizem tais constelações vocabulares nunca é parafraseável, pois tais palavras são como impressões digitais, operadores de um pensamento para o qual a matéria linguística nunca é irrelevante ou exterior ao processo de pensar e conhecer. Analisando este tipo de vocabulário, tentaremos compreender de que modo singularidade e alteridade se articulam na escrita de Manuel Gusmão.

Palavras-chave: Manuel Gusmão; poesia e pensamento; poesia e paixão; poesia e resistência; poesia e política.

Abstract: Great poetry works always propose a constellation of words that is directly associated with the uniqueness of a singular *poiesis*. Poems use these words as heuristic tools, in very particular correlations, and

¹ Inicialmente publicado em Portugal, na revista *Telhados de Vidro*, nº 16, de Abril de 2012, o presente estudo é agora retomado com algumas actualizações.

in this sense words such as *promise*, *flame*, *savagery* or *screen* belong to Manuel Gusmão's vocabulary. Although they also belong to the reader's discourse, these terms acquire a particular sense in the context of Gusmão's work because they draw the poet's map of concepts, his "world-version". What they mean is never paraphrasable because such words are like fingerprints, operators for thought. Analyzing this kind of words we will try to observe how singularity and alterity are articulated in Manuel Gusmao's writing.

Keywords: Manuel Gusmão; poetry and thought; poetry and passion; poetry and resistance; poetry and politics.

Recebido em 2 de fevereiro de 2015

Aprovado em 17 de abril de 2015

A

alegria – alucinação

B

beleza – barbárie

C

chama – canto – cartografia – cérebro – cabeça

D

dança – destino – desabar – despenhar-se – diálogo

E

épos – encontro – eixo – écran – esperança – esplendor – estrela – escravos – estações

F

futuro – filme – fotografia – fala – fogo

G

guardar

H

homem – humano – História

I

início – invenção – imagem – incendiar – intermitente

J

justiça – janela

K

Karl (Marx)

L

leitura – língua – labirinto – linha – luz

M

mulher – manhã – mundo – metamorfose – mão – mapa – mesa –
música – mar

N

nós – narrativa – noite – nascimento – não

O

origem – ondas – ouvidos – ou

P

promessa (sem garantias) – perfeição – perder-se – passado – praia
– paixão – paisagem

Q

quem? – queimar – quebrar-se,

R

recapitular – ruínas – rosa – razão (apaixonada)

S

sonho – sangue – sílabas – sobreposto – sem – sim

T

tu – tempo – teatro – terra – terceiro (incluído)

U

universo – último

V

ver – viver – (o) vivo – vacilar – vibrar – voz – vento

W

Walter (Benjamin)

X (...)

Y (...)

Z

zapping

Este alfabeto tem uma história. Em tempos, pedi a Manuel Gusmão para conversarmos um pouco sobre os livros de poemas que tem vindo a publicar e propus-lhe que o nosso ponto de partida fosse um alfabeto que eu iria construir a partir da sua poesia. A minha proposta vinha de eu pensar que, em todas as obras poéticas (no sentido forte da

expressão), é possível identificar uma constelação vocabular que está directamente associada à singularidade de uma *poiesis* pessoal. Refiro-me a certos vocábulos que os poemas fazem funcionar como instrumentos heurísticos, em correlações muito particulares, e que, neste caso, reflectem a busca do que Manuel Gusmão chama “um outro da linguagem”,² ou seja, vocábulos que estão directamente envolvidos na tentativa de formular “algo que não pode ser concebido sem linguagem e que entretanto lhe é de certa forma ou em certa medida irreduzível”.³ É nesse sentido que *cálcio*, *osso*, *grão de areia* são palavras de Carlos de Oliveira (e *osso* também faz parte das “vinte palavras sempre as mesmas” de João Cabral de Melo Neto), do mesmo modo que *avesso*, *luz*, *azul* ou *inverso* são palavras de Ana Luísa Amaral, enquanto *promessa*, *chama*, *barbárie* ou *écran* são palavras de Manuel Gusmão. Sem deixarem de pertencer a uma língua comum e partilhada com o leitor, estes termos ganham, no contexto das obras respectivas, uma luz própria porque desenham mapas conceptuais particulares. Essa luz – em rigor, deveria dizer a eficácia que lhes é própria – decorre de se ter conseguido um grande domínio sobre o campo semântico associado a cada uma dessas palavras. Não no sentido de o fechar, mas antes no de integrar a condição semanticamente expansiva que caracteriza estes vocabulários num feixe de relações semânticas a que Paul Ricœur chamou o *mundo do texto*. É por isso que o que dizem tais constelações vocabulares nunca é parafraseável. Se, como mantém Manuel Gusmão, a poesia pretende ser “um discurso-razão apaixonado pela materialidade translinguística, verbal e social de que se faz”,⁴ tais palavras são como impressões digitais, mínimos retratos do artista, pois são os operadores de um pensamento para o qual a matéria linguística nunca é irrelevante ou exterior ao processo de pensar e de conhecer.

Mas voltemos à história deste alfabeto. Manuel Gusmão não só concordou com a minha proposta como trouxe com ele um outro alfabeto. E vimos então que tínhamos chegado a resultados muito semelhantes. Contudo, no alfabeto do poeta, havia algumas palavras que, embora eu não tivesse seleccionado, logo me pareceram indispensáveis, e que acrescentei ao meu texto inicial. Entre essas palavras estavam o **sim** e o **não**. Começo por destacá-las porque representam a aceitação e a recusa,

² GUSMÃO, 2010, p. 182.

³ GUSMÃO, 2010, p. 182.

⁴ GUSMÃO, 2010, p. 60.

a liberdade de pensar e de escolher com quem pensar: de escolher uma tradição, ou melhor, um feixe de tradições (não apenas literárias) a partir das quais se fala, e de exercer o que Manuel Gusmão chama “um furioso *partis pris*”.⁵ Por exemplo, o de se assumir “como vindo naquilo que (...) Benjamin referiu como a ‘tradição dos oprimidos’”, como lemos num texto de *Uma Razão Dialógica*,⁶ no qual o ensaísta igualmente esclarece ser por esses que a sua escrita se sente interpelada, e que é ao seu apelo antiquíssimo que ela procura responder. E tratar-se-á de dizer sim à **mais alta alegria**⁷ e não à **barbárie**; de dizer sim à “enorme paixão da **esperança**”,⁸ à **promessa sem garantias**,⁹ e não à injustiça, à opressão. O **sim** e o **não** sublinham a dimensão ética quer da poesia quer da ensaística de Manuel Gusmão; sobretudo sinalizam a coerência que existe entre uma e outra. E sinalizam também a coerência que existe entre a escrita e um percurso político de fundamentação marxista que em certos momentos surge teorizado e inclui uma política da escrita, embora sem subscrever a possibilidade de haver uma estética marxista. O que Manuel Gusmão observa em Carlos de Oliveira, isto é o reconhecimento de que “não há nem tem que haver uma estética marxista, mesmo que haja hipóteses marxistas em estética”,¹⁰ também se aplica à sua poética pessoal.

Uma outra palavra que eu não tinha destacado era **justiça**. Não a tinha isolado como conceito porque, embora a ideia de justiça esteja sempre presente na escrita do poeta e do ensaísta, ela surge configurada sob muitas perspectivas. A paixão pela história e pela antropologia, que facilmente se reconhece tanto no poeta quanto no ensaísta, radica numa exigência de justiça; e conceitos que Manuel Gusmão tem usado reiteradamente na poesia e no ensaio, como os de **promessa**, **futuro**, ou mesmo **terceiro incluído**, são outras tantas formas de afirmar (e de firmar) a justiça como um horizonte inalienável da praxis humana.

Do alfabeto de Manuel Gusmão constava ainda uma outra palavra que também acrescentei: **nós**. Ela traduz o sujeito da História e inclui um **tu**, espelha o desejo de comunidade e também diz a razão dialógica.

⁵ GUSMÃO, 1990, p. 178.

⁶ GUSMÃO, 2011, p. 355.

⁷ GUSMÃO, 2001, p. 16.

⁸ GUSMÃO, 1990, p. 130.

⁹ GUSMÃO, 2010, p. 16.

¹⁰ GUSMÃO, 2009, p. 87.

No último dos textos reunidos em *Uma Razão Dialógica*, um texto fundamental pela síntese notável que nele é conseguida, o ensaísta lembra:

Uma das principais hipóteses marxistas acerca da linguagem e que, com as devidas mediações, é trazida ao estudo da literatura, é a do carácter primitivo do diálogo enquanto forma da linguagem em acção (neste sentido, o diálogo é anterior ao monólogo; uma frase é sempre *dita por dois*, pelo menos; uma palavra, enquanto unidade de sentido, é o produto de um confronto ou de uma cooperação, fruto do cálculo e do acaso, a resultante de uma negociação, cujos resultados não estão totalmente codificados ou desde sempre e para sempre assegurados ou garantidos.¹¹

Ter em conta o **diálogo**, nesta perspectiva de matriz bakhtiniana, envolve uma forma complexa de pensar o tempo, no tempo: diz-nos que nós, os vivos, somos sempre os vivos e os mortos; e que desde sempre, agora, sonhamos o futuro, o qual é uma comunidade que “está sempre já presente para se poder ler, mas está também sempre ainda ausente e diferida”.¹² Deleuze chamou-lhe “o povo que falta”, esclarecendo de imediato que a literatura não pretende escrever em seu lugar; escreve, isso sim, em sua intenção.¹³

Na poesia, o sujeito assim formulado (nós) torna o lirismo permeável ao modo dramático (eu e tu) e também à **narratividade** (eu e eles, eu como os outros). A todo o tempo, esses dois modos intrometem-se no lirismo de Manuel Gusmão – e não penso especificamente no libreto *Os Dias Levantados*, refiro-me à generalidade dos livros de poesia. No entanto, o herói épico, se o houver, é, neste caso, difuso e plural; a poesia apresenta-o sob a forma de uma rede de discursos e de posições enunciativas. Numa entrevista, o poeta lembrava o étimo grego da palavra: “Épos podia ser palavra, verso, poesia épica, mas também notícia, oráculo provérbio e mesmo promessa”.¹⁴ Se a narratividade e o modo como esta é trabalhada constituem um dos traços estilísticos mais originais da poesia de Manuel Gusmão, e tanto mais quanto ela irrompe

¹¹ GUSMÃO, 2011, p. 377.

¹² GUSMÃO, 2011, p. 369.

¹³ Cf. DELEUZE, 2000, p. 15.

¹⁴ SILVA E OLIVEIRA, 2003, p. 296.

numa poesia da imagem e da figura, haverá que reconhecer-lhe a matriz política; o *épos* decorre de um querer falar que radica nessa “tradição dos oprimidos” que já referi, e permite escrever “segundo a promessa-sem-garantias de comunidades livres”.¹⁵

Como sujeito plural, **nós** aponta igualmente para a indiscernibilidade entre a escrita e a **leitura**. Porque ninguém escreve sem ter lido, sem a memória de outras escritas, sem se apropriar de uma tradição. Eliot teria dito *da* tradição, mas Manuel Gusmão faz questão de especificar: “a noção que Eliot dela apresenta [da tradição] pode ajudar-nos até àquele momento em que compreendemos que há tradições e não apenas uma ou a tradição”.¹⁶ Por detrás desta correcção encontramos outra vez o **sim** e o **não** e podemos identificar uma genealogia vinda da modernidade estética. Manuel Gusmão inscreve-se nessa linhagem de escritores-críticos, para os quais a arte envolve, assumidamente, técnica, trabalho, pensamento crítico e meta-reflexivo, o que implica uma certa especularidade da escrita. Tal não significa, porém, que se pretenda pôr de parte a dimensão obscura da arte, a sua relação com o que o ensaísta descreve como “uma região do corpo e das suas almas, onde os gestos e os impulsos verbais se encontram entrelaçados com imagens do mundo e dos humanos dele, agitados por uma energia violenta que estremece no acaso e na certeza”.¹⁷

Assim, leitura e escrita são entendidas como camadas de um mesmo palimpsesto dialogante, do qual não está ausente o diálogo com outras artes, como o cinema, a fotografia, a pintura, a dança e a música. Num extenso ensaio no qual reflecte sobre a literatura “enquanto configuração histórica do humano”, Manuel Gusmão explica que, se alguém escreve,

[é] também alguém que leu, que lê; que recorda e esquece parcialmente aquilo que leu. E escreve numa instância de *eu, aqui, agora, assim*; a instância de um presente que pode parecer absoluto, ou absolutamente singular. Mas essa instância é uma configuração complexa, em que cada um dos termos se desdobra ou pode desdobrar no mundo do texto (e no próprio processo da sua génese): o *eu* pode distribuir-se por diferentes posições-sujeito; o *aqui* pode

¹⁵ GUSMÃO, 2011, p. 367.

¹⁶ GUSMÃO, 2011, p. 360.

¹⁷ GUSMÃO, 2011, p. 179.

deslocar-se ou adquirir vários valores referenciais; o *agora* pode abrir-se numa determinada constelação de tempos; e o *assim* (*déixis* e modalização) desdobra-se em inscrição, mostração e figuração.¹⁸

Neste sentido, escrever será sempre **guardar, recapitular**: “A poesia é o que recapitula o mundo / chamando-o em cada **chama** / pela chama de cada **sílaba**”, escreve Manuel Gusmão em *Teatros do Tempo*.¹⁹ Mas logo a seguir expande o sentido desta recapitulação, explicando: “Guardar: inventar o mundo”,²⁰ pois guardar e recapitular são também transformar, imaginar: um constante refazer e relançar da **origem**. “No seu movimento perpétuo, a poesia inventa e reinventa a sua origem ou o seu modo de chegar”,²¹ defende em *Tatuagem & Palimpsesto*, sugerindo a indiscernibilidade entre escrita e leitura. E se tal vínculo é comumente aceite na ensaística literária, é muito menos comum ele ser explicitado no campo da poesia, no plano de uma *poiesis*. Nos poemas de Manuel Gusmão, o recurso ao itálico sinaliza com frequência a citação, a “origem que se repete, segundo a diferença da história”,²² explicita a presença do dialogismo, a sobreposição das vozes e, portanto, o retorno da leitura pela escrita, que gera “um instável sistema de ecos e reenvios”.²³ E nós, leitores, podemos reconhecer-nos como parte dessa comunidade, dado que os textos se apresentam como mapas que apelam à nossa participação activa.

O ensaísta Manuel Gusmão recorda frequentemente, relacionando-as, duas asserções de Walter Benjamin: a de que “todos nós aprendemos a falar” e a de que “a nossa vinda foi esperada na terra”, pretendendo defender que “nenhum de nós inventa, em sentido forte, a língua que fala, até porque não se pode inventar o que já foi inventado”.²⁴ No entanto, nos ensaios recolhidos em *Tatuagem & Palimpsesto*, encontramos muitas vezes associado à poesia o conceito, só na aparência contraditório com

¹⁸ GUSMÃO, 2011, p. 137.

¹⁹ GUSMÃO, 2001, p. 39.

²⁰ GUSMÃO, 2001, p. 39.

²¹ GUSMÃO, 2010, p. 9.

²² GUSMÃO, 2010, p. 15.

²³ GUSMÃO, 2010, p. 10.

²⁴ GUSMÃO, 2011, p. 195-196.

este, de **linguagem em estado de nascimento**.²⁵ É uma noção muito importante no pensamento do escritor porque ela justifica, de um ponto de vista materialista, a inscrição, na linguagem, de um potencial ilimitado de re-visões do humano, do qual as práticas discursivas (bem como a generalidade das práticas artísticas) seriam simultaneamente manifestações, e também um instrumento concreto.

A propósito de uma passagem dos *Manuscritos Econômico-filosóficos de Marx*, de 1844 – “a formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje”²⁶ –, diz Manuel Gusmão:

O que sempre me fascinou nesta passagem é que, se pudermos roubar a Nietzsche a injunção “transforma-te naquilo que és”, o que a palavra de Marx sugere é que também somos feitos de textos, de vultos e vozes num palco, de declinações e ritmos da luz num filme, tal como pelas técnicas do corpo como por exemplo a escultura ou a dança”.²⁷

Dito ainda de outra forma, esses textos podem apresentar-se como uma possibilidade de futuro. Ou, dito de forma mais radical, eles podem vir do futuro, abrindo à arte em geral e à poesia em particular “a possibilidade de produzir consequências, de obter modificações na percepção do mundo”.²⁸

Compreende-se, assim, que, para Manuel Gusmão, a poesia seja um “operador de historicidade”²⁹ que impõe uma experiência complexa da temporalidade. “A plurissignificação de um texto”, defende, “não vem apenas de podermos fazer um uso finito de meios finitos e nesse sentido não é apenas uma propriedade combinatória, ela vem do modo como um texto transporta tempo e atravessa a temporalidade longa (de que falava Bakhtine) e as várias durações que nelas se constelam”.³⁰ Nessa medida, as noções de **espacialização do tempo** e de **temporarização do espaço**, que Manuel Gusmão trabalha em certos ensaios, também estão sempre presentes na poesia, porquanto esta expõe uma temporalidade

²⁵ GUSMÃO, 2010, p. 170, 383, 471.

²⁶ GUSMÃO, 2011, p. 164; 392.

²⁷ GUSMÃO, 2011, p. 165.

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 167.

²⁹ GUSMÃO, 2010, p. 133.

³⁰ GUSMÃO, 2010, p. 545)

complexa sobre a qual os textos operam cortes que põem à vista “a coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo”,³¹ ou seja, mostram um “tempo constelado”,³² que se materializa em constelações de imagens, assim se sugerindo a relação entre o pensamento do tempo e a vertigem alucinatória da imagem, que o espacializa por acção da razão apaixonada. É nessa medida que o **labirinto** tematizado em *Migrações do Fogo*, apesar de construir uma metáfora espacial, é acima de tudo um labirinto temporal.

E é talvez a este nível que a relação da temática (e as formas) da poesia com a problemática da ensaística se torna mais intensa. Há entre poesia e ensaio diferenças profundas porque a razão apaixonada não pode nem quer separar-se da mão que escreve, do corpo e dos seus cinco sentidos; tal como não pode nem quer separar-se da vertigem das imagens, que chegam de todos os lados e de todos os tempos. E todavia, nos poemas, essa vertigem traduz-se numa espacialização do tempo que seria impensável sem a ideia de “historicidade da literatura como transporte e travessia dos tempos”, tal como a encontramos trabalhada em *Uma Razão Dialógica*:³³ “mesmo na “câmara íntima” de quem escreve, de quem lê ou de quem escreve a sua leitura, ouvem-se vozes (como Bakhtine dizia), ou ecos, ou restos delas; ouve-se mais ou menos diferido “o som e a fúria” do viver histórico”.³⁴

Assim, como **ondas** que, de dobra em dobra, viessem quebrar a uma **praia** temporal, na poesia de Manuel Gusmão as imagens chegam carregadas de tempo, de História, o que não as impede de repetir a sua origem em novas imagens: “[...] – uma onda uma praia outra onda, / nas margens do mundo”, lemos em *Migrações do Fogo*.³⁵ Mas, por ser temporal, essa praia é também forçosamente temporária, tecida de relações inevitavelmente instáveis e, por isso, precárias, **vacilantes**, e condenadas a um eterno recomeçar. Uma outra palavra que fui buscar ao alfabeto de Manuel Gusmão foi a palavra **intermitente**. Porque o fulgor, a beleza que a razão apaixonada procura fixar, sempre se confronta com a intermitência:

³¹ GUSMÃO, 2010, p. 546

³² GUSMÃO, 2010, p. 546.

³³ GUSMÃO, 2011, p. 131ss.

³⁴ GUSMÃO, 2011, p. 140.

³⁵ GUSMÃO, 2004, p. 11.

[...]

Porque meteste aí a ruína?

Ela estava lá.

Mesmo assim. A ruína és tu?

Toda a paisagem refluía para aquela torre inacabada,
como o dia, a vida, a noite.

Sim, essa torre. Mas será que a vacilante beleza do
mundo suporta
essa ruína ? Suporta a torre inacabada?

Sim, a vacilante beleza, a fulgurante, a desferida
mortal, a insustentável *perfeição das coisas*, a beleza do
mundo acolhe
suporta até a ruína, o eco da barbárie, a assinatura da minha
morte.

Por entre os seus alvéolos, os dentes ardendo o sol
poderiam mesmo comer-me os olhos, cegar o meu rio,
calcinar na boca o verso e a boca que escuta
e contudo

se eu estender as mãos ouço ainda
a devastadora beleza do mundo que muda de lugar.³⁶

Os múltiplos **écrans**, os vários enquadramentos sugeridos através de referências a **molduras, janelas, fotografias**, as frequentes analogias com o **cinema** mostram que esta poesia trabalha uma memória múltipla, tecida por muitas mãos e muitas vozes, uma memória que excede em muito o intertexto da tradição poética. A referência a diferentes formas de enquadramento físico da imagem e o diálogo com as imagens das artes visuais (pintura, fotografia, cinema) lembram-nos que o mundo humano não pode ser isolado da história das suas representações, diz-nos que a presença do mundo é sempre uma presença historicizada. Na poesia de Manuel Gusmão não há nada que convoque aquele olhar inocente que os impressionistas tanto procuraram, tal como seria impossível conceber, na escrita, uma inocência desse tipo.

Assim, é perfeitamente possível encontrarmos termos, citações, referências, comuns a ensaios e poemas. Se a segunda das teses de Benjamin sobre o conceito de História é várias vezes referida nos ensaios, essa mesma tese reaparece tematizada no poema “Port Bou, 26-27 de Setembro de 1940”, de *Teatros do Tempo*, por exemplo. Se

³⁶ GUSMÃO, 2001, p. 93-94.

certos encontros de leitura, com poetas como Rimbaud, Herberto Helder, Carlos de Oliveira, ou Ponge, para citar apenas alguns, estão na origem de vários ensaios, também podemos observar a presença intertextual destes poetas nos livros de poesia de Manuel Gusmão. Em *A Terceira Mão*, é mesmo explícito o desejo de procurar, entre duas poéticas aparentemente contraditórias, entre *cristal* (Carlos de Oliveira) e *chama* (Herberto Helder), uma terceira hipótese criativa:

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 magnifica e aquela que alguém
a outro corta para fazer um poema que seja seu; a mão do terceiro
excluído: i.e. nem a de Herberto Helder nem a de Oliveira; a outra
mão, a outra, a indefinidamente outra.³⁷

O que isto significa é que a razão apaixonada e a razão dialógica podem perfeitamente funcionar de modo convergente. De resto, nem sequer seria justo dizer a segunda menos apaixonada pela matéria discursiva do que a primeira, pois, muitas vezes, a razão dialógica apenas suspende a razão apaixonada para lhe entender o modo de funcionar. E por detrás da razão apaixonada, a razão dialógica manifesta-se, por exemplo, na consciência de que “o sentido é uma tarefa colectiva”,³⁸ na consciência de que “[d]ialogar não é apenas falar, mas escutar o rumor do mundo e as palavras dos outros”.³⁹ A razão apaixonada responde-lhe encontrando uma forma para a beleza disso.

A propósito de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão propõe um dos mais fascinantes conceitos operatórios de toda a sua obra ensaística: o conceito de **mimese generalizada**. “A mimese generalizada” – diz – “supõe aquele tipo de cumplicidade entre *cognição* e *mundo* que Fernando Gil propõe como uma ideia reguladora”.⁴⁰ E acrescenta que ela “é a possibilidade de imaginarmos todos os artefactos representacionais como metamorfoses da natureza e do seu funcionamento, mesmo se de factura humana”.⁴¹ A mimese copiaria, então, o funcionamento da

³⁷ GUSMÃO, 2008, p. 71.

³⁸ GUSMÃO, 1990, p. 381.

³⁹ GUSMÃO, 1990, p. 381.

⁴⁰ GUSMÃO, 2009, p. 112.

⁴¹ GUSMÃO, 2009, p. 113.

natureza, instaurando a diferença na e pela repetição. Ou seja, ela não reproduziria produtos mas “estratagemas”⁴² produtivos e re-produtivos. Mas, por isso mesmo, não seria exclusiva do humano. E, por não ser exclusiva dos artefactos humanos, nestes, ela exprimiria uma profunda convivência ontológica. Não sei se estou já a afastar-me de Manuel Gusmão, é possível que esteja. Mas gosto de pensar que as imagens da sua poesia se apresentam como uma emergência da matéria, e que elas apelam a serem pensadas no âmbito do processo da mimese generalizada. Gosto de pensar que é essa convivência que leva Manuel Gusmão a insistir em certas partes do corpo, como os **ouvidos**, ou a **mão**, e a usar palavras como **cérebro** ou **cabeça** para situar o fluxo alucinatório das imagens e o trabalho da razão apaixonada. Penso que é aí que essa convivência se faz vertigem e começa a escrever.

O alfabeto que me serviu de ponto de partida aponta muitos instrumentos para ver, ouvir, fazer, e refazer o mundo, ou seja para construir sentido(s). Mas também está lá a paisagem humana, o mar, e a vibração das sílabas, a par da do vento. Porque é possível tudo distinguir sem nada desunir. 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”.⁴³ 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).⁴⁴

É esta convivência que aparecerá magnificamente apresentada sob a forma da circularidade entre sujeito e objecto no poema “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, de *Pequeno Tratado das Figuras*, uma sequência motivada pela pintura corporal de uma tribo Africana do vale do Omo:

⁴² GUSMÃO, 2009, p. 114.

⁴³ GUSMÃO, 2011, p. 385.

⁴⁴ GUSMÃO, 2010, p. 19.

Quando quem pinta é também pintado
que interessa saber quem pintou e quem
foi pintado.
Porque é que outra vez
mesmo se de outra forma
voltas
a essa pergunta?⁴⁵

E é também isto que tenho em conta quando falo de distinguir sem desunir. Pelos mesmos motivos, no caso de Manuel Gusmão a poesia e os ensaios distinguem-se, mas não se separam: unem-se como se unem pela homonímia os dois sentidos da palavra **chama**, na dupla frase escolhida para abrir *Tatuagem & Palimpsesto*: “incerta chama”; “incerta[*],* ela chama]”.

Referências

GUSMÃO, Manuel. *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*. Lisboa: Caminho, 1990.

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

GUSMÃO, Manuel. *Migrações do Fogo*. Lisboa: Caminho, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *A Terceira Mão*. Lisboa: Caminho, 2008.

GUSMÃO, Manuel. *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Edições Avante!, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. de Pedro Eloy Duarte. Lisboa, Edições Século XXI, 2000.

SILVA, Rogério Barbosa da; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. 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, v. 6, n. 12, 1.º sem. 2003.

⁴⁵ GUSMÃO, 2013, p. 88.

Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na *polis*¹

Portrait of Manuel Gusmão as a poet in the polis

Pedro Eiras

Universidade do Porto, Porto, Portugal

eiras.pedro@yahoo.com

Resumo: Este artigo analisa, segundo uma visão comparatista, algumas questões da poética de Manuel Gusmão.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Manuel Gusmão; poesia e pensamento.

Abstract: This essay analyses, according to a comparative view, some questions about Manuel Gusmão's poetics.

Keywords: contemporary Portuguese poetry; Manuel Gusmão; poetry and thought.

Recebido em 10 de janeiro de 2015

Aprovado em 15 de março de 2015

1. A voz empurrada pelos séculos

No poema, uma voz diz a sua solidão. Ou pelo menos assim nos leva a crer certo romantismo, o da visitação irrepetível, aquele que ninguém pode subscrever senão aquele mesmo que, precisamente, se

¹ Este ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *Textos e Pretextos*, nº 10, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Outono/Inverno de 2008, p. 68-81.

diz sozinho. Não haverá aí singulares a mais: poema, voz, solidão? Suspenda-se a leitura um segundo, para perguntar se nessa solidão do sobrevivente não ecoam as palavras enterradas de uma História cava. Porque a linguagem começa por dizer a História; e até todo o desgaste de um quotidiano sem nome. Pode-se então ser poeta na *polis*: afirmar explicitamente que – o poema, vários o escrevem. A poesia é feita por todos, diz Lautréamont, insuspeito. Desfaz-se a solidão em habitação de vivos e mortos, especialmente mortos, isto é, aqueles que apenas ainda habitam através de um dizer que permanece.

Não se pode recusar esse plural, pode-se ignorá-lo com má-fé (algum do nosso modernismo experimentou essa via, rasurando a dívida da escrita em relação ao passado, fingindo a pureza de actos originários; e as aporias de um Pessoa, como as de Hofmannsthal, talvez nasçam aí), pode-se reivindicá-lo numa linguagem plural. Eis o caminho (*um* caminho, mas certamente o caminho que abre todos os outros) de Manuel Gusmão. Como uma revisão do romantismo; e não por perda do sujeito (de resto fundamental: visualizador, memorante, reivindicativo) mas por inserção do sujeito em diversas linhas de fuga, de que é apenas o momentâneo estafeta (ele vê, mas no lugar de partilha que é o cinema; lembra, mas no assalto dos fantasmas que pedem vida; reivindica, mas em nome dos silenciosos). Eis o lugar de cruzamento, entre solidão aparente da voz e perda de si na continuidade política da realidade do outro, que este ensaio pretende perseguir – ensaio de leitura do outro, de resposta, de linguagem imediatamente plural, acolhendo o poema e dialogando com ele.

Como se diz explicitamente essa pluralidade implícita na palavra? Devolvendo a escrita aos seus autores, plurais: os povos escrevem. *Dois Sóis A Rosa / a arquitectura do mundo*, primeiro livro de Manuel Gusmão, começa por afirmá-lo em termos de êxodo, tom profético, bíblico: “Tudo se construirá e destruirá, tudo coexistirá numa sucessão de capítulos onde os nomes dos teus povos andarão de trás para diante, de diante para trás, sublinhando, escrevendo em itálico, abrindo parênteses, sempre abrindo a ameaça”, para demonstrar, em metatexto ou arte poética, que o sujeito sozinho é só mais uma figura dessa mesma escrita, entre povos, um herdeiro: “Sem o pensares talvez, mas vais de qualquer modo escrevendo sobre as frases que lês o medo e o ódio, a escolha.”² Com

² GUSMÃO, 1990, p. 31.

uma diferença: os povos escrevem desapossados da terra, vagueando, enquanto ao sujeito parece caber a possibilidade de uma ancoragem. Mas é o mesmo gesto: “escrevendo sobre as frases”, recebidas e reendereçoas aos desapossados. Re- e de- são prefixos que delineiam a História e a arte poética destes livros: a escrita devolve o retirado, reconhece o direito de escrever aos que dão erros ortográficos (a “comparativa” de *Os Dias Levantados*), aos silenciosos.

Há então mais a História do que o sujeito – se tal dualismo faz sentido; porque o sujeito é História, tempo: “quebrando-te pelos joelhos / antes de caíres / (pelos séculos fora)”.³ A queda pelos séculos não é individual: outros caíram, cairão ainda, antes e depois da queda individual. No universo desse êxodo, em que ninguém possui terra nem linguagem seguras (e nem sequer os mortos estão em segurança, lembra Walter Benjamin), cada morte repete as mortes de todos. O singular é o plural: todos morrem na morte de cada um. Mesmo que o sujeito não esteja lá, ele testemunha sem testemunhar, presente no passado e no futuro, impotente, dizendo:

Não o conheceste. Não te lembras. Só podes tentar recordar.

Não. Só podes inventar que recordas.

Rememoras contra a amnésia, a asfixia, o crime vulgar.

Não estavas lá. Não podes ser testemunha disso.

Não podes fazer de anjo que anuncia

nem de anjo que redime. Não podes

ir buscá-lo.

Não dirás sequer o seu nome

porque isso apagaria o que nela foi mais

do que um nome.

(...)

Mas de que podes tu falar quando falas

da fidelidade a um morto que nem sequer conheceste? E

porque metes nisto a tão frágil poesia, a tão vaga e

pura e livre invenção das antigas palavras

com que falamos hoje?⁴

Porquê, sim, porquê avançar da morte irrecuperável para a questão da poesia, porquê a lembrança da morte sem recordação, mas mais

³ GUSMÃO, 1990, p. 142.

⁴ GUSMÃO, 2001, p. 124-127.

presente do que qualquer mero estar-aí do assassinato, cedendo lugar à questão do dizer fiel? E quem morreu exactamente? Importa saber? Sim, não. Sim, porque apenas aí resiste a “fidelidade a um morto”; não, porque dizer o nome em torno desta morte “apagaria o que nela foi mais do que um nome”. A poesia diz uma morte exacta, irrepetível, mas para deixar advir aí a repetição de todas as mortes; diz singularmente, para que o dizer seja plural. Num compromisso: eis a “livre invenção das antigas palavras / com que falamos hoje”, invenção do que já é antigo, para dizer o único com o que permite falarmos “hoje”. O poema é sempre exemplo: um assassinado é todos os assassinados. Não nomear demasiado, então. Escrever deixando suspensa a escrita. Escrever por retirada, não por designação: eis uma assunção do plural.

Que a escrita seja assombrada pelo plural. Projecto de uma “hantologie” de Jacques Derrida, em *Spectres de Marx*:

Aucune justice (...) ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque *responsabilité*, au-delà de tout *présent vivant*, dans ce qui disjoint le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts”.⁵

Nenhuma casuística pura, mesmo se tudo é caso – esta voz, esta palavra, este assassinado – mas, dialecticamente, sem nome, para que seus sejam todos os nomes (nome assombrado por todos os nomes futuros: nome do nome). A justiça, diz Derrida, começa nesse diferimento em que o ausente, os povos em êxodo (espacial, temporal, não importa), fala através do nome disponível: este poema. Condição do próprio comunismo, segundo Derrida:

“Le propre du spectre, s’il y en a, ce qu’on ne sait pas s’il témoigne en revenant d’un vivant passé ou d’un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d’un vivant promis. (...) À cet égard, le communisme a toujours été et demeurera spectral: il reste toujours à venir”.⁶

⁵ DERRIDA, 1993, p. 15-16.

⁶ DERRIDA, 1993, p. 162.

Quem escreve, portanto, quem diz o quê naquilo que é dito? Questão demasiado presa ao singular. Muitos habitam invisivelmente o mesmo poema actual, porque este poema recusa (de)terminar-se, escolhe o êxodo ou a assombração: todos o escrevem. *Os Dias Levantados*, libreto de ópera, é assinado assim: “Manuel Gusmão / (com palavras de muitos outros)”.⁷ O sujeito é só a oportunidade de um nome colectivo; ao lado de versos citados, surge o nome do autor evocado; e faltarão nomes, necessariamente, porque a escrita nunca esgota a homenagem a todas as escritas anteriores. Faltam nomes, hipotextos, mesmo quando todo o enunciado do prisioneiro da Pide, sob violento interrogatório, diz, no silêncio, a impossibilidade de dizer. Esse silêncio também é dito por um colectivo e por uma História. Estão assombradas todas as palavras – e até o silêncio.

Resta ao poema ser justo. *Este* poema, mas *toda* a justiça (que não pode ser toda, porque a justiça nunca fará justiça a todos os mortos do passado e do futuro, especialmente àqueles cujo nome já não é recuperável por nenhum poema, a não ser sob a reserva justa da não-dicção de um nome: assunção de uma sombra infinita que assombra o dizer; e, se nem sequer os mortos estão em segurança, a justiça da palavra poética tem de ser reinventada, ainda que com palavras antigas, de cada vez, em cada verso, cada sílaba, numa dívida insolúvel). É também um jogo de pronomes, alternados, dialogantes, talvez fundidos:

A voz, sabes, desliza de uma a outra boca, vês?
Talvez possas ouvir-me o que me dizes dizer-te:
– cerca-me com o teu labirinto, tu

– põe à minha volta, a toda a volta, o teu labirinto
– tu, cerca-me com o teu labirinto, eu⁸

Ninguém testemunhou o assassinio, mas ele tem lugar no lugar disponível do poema, que é uma forma de fidelidade exacta. Ninguém testemunhou *in loco*, *in tempore*, mas o testemunho passa pela palavra, “desliza de uma a outra boca”, a minha, a tua, eu, tu, quantos falam? quem diz? “Quem falou agora? – Que importa quem falou? / – Que importa? Nada e *nonada*. E, sim, tudo / é tudo o que importa, para quem veio /

⁷ GUSMÃO, 1998, p. 5.

⁸ GUSMÃO, 1996, p. 36.

mandado a que chamasse quem / tivesse chamado.”⁹ Não importa tudo o que importa: importa que sejas *tu* quem diz, apenas porque estás no lugar de todos os que dizem, apenas porque estás onde és chamado pelo testemunho do outro. Maria Gabriela Llansol: “Perguntar «quem sou» é uma pergunta de escravo; perguntar «quem me chama» é uma pergunta de homem livre.”¹⁰

O poema diz (isso importa? sim, porque no que ele disser todos dirão) que a justiça é deixar advir o outro. E não como *mimesis* ou relato de uma voz neutra. São muitas e labirínticas as vozes: nenhuma unidade nem identidade (não há nome; ou há, mas “com palavras de muitos outros”). A poesia em Manuel Gusmão é “uma expansão metódica de tudo aquilo que faz com que a vida fique sempre um passo atrás em relação a essa consciência inconsciente que a vem coroar”, escreve Eduardo Prado Coelho.¹¹ Não, portanto, o injusto silenciar das vozes de uma vida-morte passada, mas a arquitectura precisa de cada livro; e não apenas a arquitectura reconhecível do livro, mas o labirinto aberto em que entra o outro. Êxodo, migração: labirinto e deserto são o mesmo lugar (como também sugeria Jorge Luis Borges). O poema é este, mas em nome de todos os poemas; esta a justiça, mas em pleno perigo:

O poema é quem responde ou ninguém...
ou talvez lhe possam responder aqueles que
de viva voz por si respondem. Sua ou deles,
ameaçada sempre será a resposta.¹²

2. O mundo inacabado.

Ameaçada é a resposta, porque nada – o século XX soube-o, o século XXI confirma-o – assegura a justiça. Máximo perigo, e portanto, como quer Hölderlin, máxima possibilidade de salvação: possibilidade de redescrever a História e corrigir as perseguições. Assim: “a utopia, sabes?, é imperfeito o mundo.”¹³ e ainda: “*a perfeição das coisas*: o

⁹ GUSMÃO, 2004, p. 76.

¹⁰ LLANSOL, 1985, p. 130.

¹¹ COELHO, 2001, p. 15.

¹² GUSMÃO, 2001, p. 128.

¹³ GUSMÃO, 1996, p. 39.

mundo inacabado”.¹⁴ Utópica é a própria imperfeição, perfeito é o próprio inacabamento (com a lição de um Cesário deslumbrado a confirmar essa necessidade de aceitar o que é). A ameaça é terrível – mas necessária para que haja audição do outro, advento, História.

Precisamente, é a História que está ameaçada e urge reaprender/reinventar. Como sintetiza Perry Anderson, a partir da obra de Fredric Jameson, estaríamos hoje perante “a perda de todo o sentido activo da História, quer como esperança quer como memória. Desvaneceu-se o sentido carregado do passado (...). Quando muito, recuando gradualmente para um presente perpétuo, proliferaram retro-estilos e imagens como substitutos do temporal.”.¹⁵ Este eterno presente que substitui o tempo, modo neo-liberal de anulação do outro, funcionaria como actualização do fim do mundo (a-, ultra- ou pós-histórica): “Cette fin de l’Histoire est essentiellement une eschatologie chrétienne”, comenta Derrida,¹⁶ contrapondo-se ao neo-evangelismo implícito em Francis Fukuyama. Desapossados da História, perderíamos a herança assombrosa dos outros, portanto a condição da própria justiça. Finalmente, Slavoj Žižek, na senda do conceito de *homo sacer* segundo Giorgio Agamben, teoriza sobre essa redução à condição generalizada de, digamos, migrantes estáveis na bio-política:

E se o verdadeiro problema não fosse a fragilidade do estatuto dos excluídos mas o facto de, ao nível mais elementar, sermos todos «excluídos», no sentido de essa posição «zero», a da exclusão generalizada, se ter tornado o objecto da biopolítica e de os direitos políticos e de cidadania só nos serem possivelmente concedidos num gesto secundário, de acordo com as considerações estratégicas do biopoder? E se este processo representasse a consequência última da noção de «pós-político»?¹⁷

Eis o arco, entre Jameson e Žižek: a perda da História como conquista de direitos leva a um pseudo-presente-eterno em que qualquer *Patriotic Act* retira os direitos aos seus herdeiros. É claro que a retirada de direitos também já tem sido justificada com a própria História; a

¹⁴ GUSMÃO, 2001, p. 38.

¹⁵ ANDERSON, 1998, p. 77.

¹⁶ DERRIDA, 1993, p. 105.

¹⁷ ŽIŽEK, 2002, p. 123.

dúvida metódica deve impedir-nos de encontrar neste conceito qualquer garantia transcendental para o conhecimento ou a justiça. Mas não é precisamente nessa incerteza do valor da História que ela, como argumento comprometido e debatível, melhor serve o pensamento e a justiça? Na verdade, como salvaguarda, deve-se aplicar a própria discussão histórica à História, interrogando as próprias interrogações:

É um cortejo de fantasmas várias vezes repetindo a figura
do último dos homens. (...)

(...)

(...) E dizem:

Lavámos com sangue o sangue dos nossos
que todos os séculos têm corrido. (...)

(...)

Mataram e matam-nos ainda. E não eram nossos alguns
dos que nos mataram? – Eram e não eram.¹⁸

É a História que, em vez de se impor, se interroga a si própria. Não afirma “quem é” mas sim, na própria raiz da linguagem endereçada e usada pelos seus herdeiros, “quem a chama”. São os mortos irremissíveis que falam ainda, fantasmas, presentes-ausentes, condição de justiça. Presentes-ausentes significa que eles já morreram e ainda morrem: “Mataram-nos e matam-nos ainda”, na indistinção dos tempos. Não se trata de um juízo final nem de um fim da História: haverá assassinios no presente e no futuro. Mas também não se trata da imposição de uma História, e sim de uma interrogação que não paralisa a dialética: “E não eram nossos alguns / dos que nos mataram? – Eram e não eram.” Não posso deixar de lembrar, por exemplo, Eisenstein, *O Couraçado Potemkine*, a iminência do fuzilamento de soldados por soldados, o instante da decisão por uma desobediência que devolve a História aos seus agentes, alguém de todo o biopoder.

Postulo que esta pergunta, “E não eram nossos alguns / dos que nos mataram?”, só pode ser feita pelos fantasmas do passado que assombram o presente, pelos mortos que habitam nos vivos, pela justiça enquanto horizonte por cumprir dentro da circunstância. É uma pergunta de “quem?”, mas subordinada ao regresso dos fantasmas, de quem chama e quer ser chamado a partir do passado. Talvez haja perguntas que só

¹⁸ GUSMÃO, 2004, p. 83.

podem ser realizadas a partir de um passado, não sem utopia, não sem a justiça como forma de esperança – frágil força messiânica, diz Benjamin –, perguntas que só podem existir na História, porque a própria História se dá como pergunta: endereçamento ao incompleto e ao plural. Dito de outro modo: a linguagem do poema e a vivência ética e política que o sustenta acontecem, segundo Manuel Gusmão, no mesmo gesto. Assim o entende Rosa Martelo, identificando ainda essas duas realidades com o funcionamento do cinema, em *Migrações do fogo*:

“a inclusão de descrições de imagens cinematográficas nesta instável narrativa (...) actua sobre o discurso em termos aproximáveis aos da movimentação repetitiva do migrante (ou dos migrantes) que, em diversos poemas, se desloca (deslocam) num labirinto cuja configuração é indissociável da própria experiência da linguagem – ou das linguagens”.¹⁹

Não há História aquém das linguagens, ou *teatros do tempo*, que a dizem. Teatros do tempo: uma encenação, o isolar numa cena, de um tempo, que começa por ser tempo verbal. Por vezes, com um valor de performativo, gerando o próprio acontecimento histórico, por exemplo aqui, talvez num regresso de Paul Celan – mas também de Sophia? –: “Chegou. Não pára de chegar o tempo extremo / o tempo da ofensa e do extermínio. O tempo / de ninguém.” E também aqui a força messiânica, ou o horizonte da justiça, se dá, não num futuro do indicativo, mas num condicional que é todo o peso da possibilidade: “E se alguém viesse agora ao teu encontro? / (...) / Se alguém viesse pudesse vir / Poderiam ser estes jovens de minas vestidos e explodindo.”²⁰ De outras vezes, metatextualmente, a revisitação da História é programa e teoria: “Em plena biblioteca, ouvindo os cavalos numa lenta invasão, o leitor redobra de atenção; procura estes anos, o som durante muitos anos através das areias escrito: a vós que fostes uma história (...): esta é a mesma e outra história; o que se transforma não cessa / de ser escrito.”²¹ Mas é a evocação de Walter Benjamin, atravessando vários livros de Manuel Gusmão, que mais permite sentir a passagem do testemunho:

¹⁹ GUSMÃO, 2005, p. 57.

²⁰ GUSMÃO, 2004, p. 85.

²¹ GUSMÃO, 1990, p. 33.

[Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940]

O ANJO DA HISTÓRIA

[Benjamin: P. Klee]

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.

(...)

o anão corcunda carrega rochedos
no «campo de trabalhadores voluntários».

Eu, **na tradição dos oprimidos**, sei
que **o estado de exceção é a regra**.

[Benjamin]

WALTER BENJAMIN

Não é isso que me espanta.
Se a origem foi possível
então será possível outra vez. (...)
(...)

O ANJO CAMPONÊS

[Carlos de Oliveira: Picasso]

Agora
o vendaval parou na figura da barbárie.

(...)

(...) Hão-de evaporar
o teu espírito; mas outros virão
receber a tua parte na **fraca força**
messiânica, a força sem Messias.

[W. Benjamin]

Eu que nada posso garantir
prometo-te a promessa.²²

É e não é uma confirmação das “Teses sobre a filosofia da História” (1940): reconhece-se Benjamin, o suicídio nos Pirinéus, os hipotextos; mas para dizer uma desordem pior do que o imaginável, em que o próprio “anão corcunda”, a teologia, “carrega rochedos / no ‘campo de trabalhadores voluntários’”. É Benjamin regressando, mas também o texto que sobrevive a Benjamin, pensando com ele depois dele, eventualmente corrigindo o Anjo da História com o Anjo Camponês, que,

²² GUSMÃO, 1998, p. 17-19.

embora sem garantias, mas precisamente graças à pobreza de garantias, (só) pode prometer a promessa, abrir o futuro, explicitar a abertura na linguagem. Eis um texto, que é também diálogo com uma partitura de António Pinho Vargas, onde ecoam, explícitos, alguns nomes: Benjamin, Klee, Carlos de Oliveira, Picasso, muitos outros, para endereçar esses nomes a um futuro que é não só tempo, também possibilidade. Teatros do tempo: *cluster*, como na música erudita contemporânea, de todos os tempos. Ou Maria Gabriela Llansol, de novo: “se eu me concentrar num fragmento do tempo, / agora, / esse fragmento revelará todo o tempo.”²³

Isto significa que a escrita é o lugar de um fazer: acolhimento e reendereço de uma linguagem nunca una e nunca solitária. E esta partilha, por seu turno, perturba a identidade dos produtores e dos consumidores, tornando todos co-responsáveis por um texto e um acontecimento de escrita/leitura colectivos, como pretendia Benjamin ao definir o próprio escritor como produtor (1934). É nesse sentido que Toni Negri pode, talvez com demasiada euforia?, descrever uma vivência da arte contemporânea marcada pela participação:

si l'excédence de l'être (quand elle se révèle dans le beau) possède quelque chose d'inopiné en elle, ce n'est pas un mystère mais un miracle (...) Cet excédence est un fait créatif, qui jaillit du travail. C'est l'ensemble du travail humain accumulé qui détermine des valeurs – des excédences. L'art est l'une de ces valeurs, la plus construite, la plus universelle, et en même temps la plus singulière, celle dont tous, multitude en acte, peuvent jouir. L'art n'est pas le produit de l'ange mais l'affirmation – et à chaque fois la redécouverte – que tous les hommes sont des anges.²⁴

Benjamin escreveu sobre um anjo, mas não lhe deu um sorriso angelical, entre ruínas e inabaláveis ventos do progresso. Preferiu descrever autores-produtores, para recusar qualquer transcendência neoromântica ao escritor. Negri, pelo contrário, reivindica a angelicalidade, partilhada entre todos. Em ambos, de qualquer modo, o fazer é fulcral: inserido no mundo do trabalho e dentro de filiações entre escritores, segundo Benjamin, partilhado entre “multitudes” emancipadas e

²³ LLLANSOL, 1977, p. 67.

²⁴ NEGRI, 1990, p. 68.

nietzschianamente criadoras de valores, segundo Negri. Manuel Gusmão, em posfácio a *Os Dias Levantados*, escreve que o 25 de Abril “foi a política como *poiesis*.”²⁵ *Poiesis*: a política como feitura, literalmente, acto assumido; mas também *poiesis*: poema escrito por todos, invenção do que não havia, figura. O poeta na *polis* sabe que não há diferença entre escrever para o outro e ser com o outro: a comunidade começa no comum da linguagem e do tempo.

A escrita é então plenamente um fazer. Nenhuma inspiração simples do autor, mas resposta ao mundo endereçado, criaturalidade. *Poiein* que prolonga e retroverte o mundo, que o poeta fala em nome do outro, o que assombra estes versos:

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.
Dizem que ambicioso e pouco submisso
tomou por justiça devida os seus desejos.
E os deuses que a cegaram para haver direito
corrigiram Ícaro. Agora, num cais a que o mar não chega
jaz queimado o jovem *rapper*, duas vezes dividido.

Ou então é um poeta que regressa velho e cego do exílio;
já não reconhece as vozes; habita o desequilíbrio. Galhas
devoram-lhe a prosódia, e tentando ler o que lhe falta ainda
escrever ele tropeça; e tropeçando dança. Enquanto tu lês
sob a pedra vítrea e fria do céu a névoa que lhe apaga os olhos.
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.²⁶

3. Poética da coralidade

De quem é a mão que escreve o poema? A intertextualidade é um lugar político e não há texto que não nasça de outros textos (mas há a pequena figura transformadora da linguagem colectiva no estilo do autor, a torção, o desvio do átomo em queda de que fala Lucrécio e que Manuel

²⁵ GUSMÃO, 1998, p. 98.

²⁶ GUSMÃO, 2004, p. 33-35.

Gusmão, também como ensaísta, frequentemente refere). Bakhtine e Barthes mostraram claramente a impossibilidade de qualquer neutralidade do enunciado: toda a palavra é plural e política. A escrita reivindica a justiça, sim, mas enquanto desapossamento da identidade: a justiça passa pela perda de si na partilha de um fazer. Por isso o *poiein* de Manuel Gusmão assinala os lugares de habitação das vozes visitantes: assumindo o dialogismo que divide cada palavra em irrupção do novo e regresso assombrado dos mortos, o poema diz sempre o presente da palavra e a História da palavra. Equilíbrio difícil mas necessário, é só ao inventar a palavra do outro que já existia que o poema se abre à hospitalidade: “só podemos citar a obra de um outro quando a citamos com a nossa própria voz, isto é, quando respondemos à invenção com outra invenção”, diz Manuel Gusmão, numa entrevista a Ricardo Palouro em 2005.

Nenhum poderio sobre a literatura, por outro lado: mas antes o devir-migrante do próprio sujeito que assina provisoriamente estas palavras que não são dele. No fim, o sujeito é só mais uma imagem na tela, migração de fogos efêmeros projectados por uma máquina, História e carga messiânica. Assunção da perda de si na História: o poema diz que outros disseram. Isto é, o poema é coral. Como afirma Manuel Gusmão:

A coralidade é a multivocalidade social, discursiva e poética. A conjunção 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 do 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.²⁷

Inventar – ou reinventar? Reinventar o que já houve – quando? Não se diz. Nem se diz o coro como um uníssono: não há qualquer Jerusalém celeste impondo-se sobre a terra para que o tempo termine. Esta coralidade é um plural irreduzível, com dissonâncias e “desdobramentos de um coro”, chegando ao momento paradoxal de “singularizar nele uma voz”. Ou talvez não haja paradoxo, se uma voz atravessa a escrita

²⁷ GUSMÃO, 1998, p. 99.

de Manuel Gusmão sem perda de dialogismo interior: a própria voz singular canta no lugar de todos. Nada aqui faz síntese; nem sequer o *poiein* da História, pois, se há “palavras que escrevem a história que nelas se faz”, ninguém pode dizer com segurança se a História é causa ou consequência da palavra. Prometendo a definição (“A coralidade é”...), Manuel Gusmão prefere multiplicar os desvios no objecto: a coralidade inclui os seus contrários. A coralidade é debate.

É certo que, como escreve António Guerreiro, há aqui “um trágico moderno, cujo signo fundamental já não é tanto o herói mas o coro. Este sentimento trágico significa uma hiperconsciência que abre o horizonte do conflito e exprime-se como um «tremendum», um espectáculo de ruínas, de deflagrações, de quedas e de perdas, de coisas últimas”.²⁸ Entre os tragediógrafos gregos, o coro já era sensível à desgraça, mais depressa e profundamente que os próprios heróis, tantas vezes dominados pela vontade de imolação. Coro e coralidade não cobrem portanto a mesma vivência: o coro é uno, lúcido, sofredor; a coralidade é díspar, polémica, combativa. O *poiein* do poema joga coro contra coralidade, coralidade contra coro. Encontram-se ambos num mesmo lugar, *polis* em migração, a certeza de que a voz é mortal mas regressará, sempre, reacendida pelo poema que a acolha:

Canta com

a voz longa e quebrada dos versos que não pedem perdão
pela esperança, pela justiça, pela terra – estranhas
palavras essas, canta só que seja a ténue cintilação da voz mortal.²⁹

Março de 2007

²⁸ GUSMÃO, 2004, p. 68.

²⁹ GUSMÃO, 1996, p. 66.

Bibliografia

ANDERSON, Perry [1998]. *The Origins of Postmodernity*; ed. ut.: *As Origens da Pós-Modernidade*, Lisboa, Edições 70, 2005.

BENJAMIN, Walter [1934]. Der Autor als Produzent. ed. ut.: O autor enquanto produtor. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p. 137-156.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. ed. ut.: Teses sobre a Filosofia da História, 1940. *ibidem*: 157-170.

COELHO, Eduardo Prado. Essa parte partida da revolta. *Público, Mil Folhas*, v. 15, 8 set. 2001.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

GUERREIRO, António. O último homem. *Expresso*, v. 68, 23 out. 2004.

GUSMÃO, Manuel. *Dois Sóis A Rosa / a arquitectura do mundo*. Lisboa: Caminho, 1990.

GUSMÃO, Manuel. *Mapas / o Assombro a Sombra*. Lisboa: Caminho, 1996.

GUSMÃO, Manuel [1998]. *Os Dias Levantados*; ed. ut.: Lisboa: Caminho, 2002.

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

GUSMÃO, Manuel. [2004]. *migrações do fogo*; ed. ut.: 2. ed., Lisboa: Caminho, 2005.

GUSMÃO, Manuel. O (re)começo da palavra, entrevista concedida a Ricardo Palouro. *JL*, 5 jan. 2005, p. 12-13.

LLANSOL, Maria Gabriela [1977]. *O Livro das Comunidades*. ed. ut.: 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela [1985]. *Um Falcão no Punho*. ed. ut.: 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

MARTELO, Rosa. “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*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, v. VII, p. 49-61, 2005.

NEGRI, Toni [1990]. *Arte e Multitude*; ed. ut.: *Art et Multitude. Neuf lettres sur l'art*. Paris: Atelier/EPEL, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj [2002]. *Welcome to the desert of the real!*; ed. ut.: *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

Quanto mundo, o tempo: um livro e seus asterismos

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

Joana Matos Frias

Universidade do Porto, Porto, Portugal

joanamfrias@gmail.com

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

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

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

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

Recebido em 2 de abril de 2015

Aprovado em 17 de abril de 2015

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

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

João Cabral de Melo Neto

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

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

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

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

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

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

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

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

e os cavalos extintos que
por dentro delas correm⁵

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

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

⁵ GUSMÃO, 2013, p. 16-17.

⁶ MEDEIROS, 2014, p. 183.

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

⁸ Cf. OLIVEIRA, 1992, p. 330, 336.

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

⁹ DERRIDA, 1990.

¹⁰ GUSMÃO, 2001, p. 108

¹¹ GUSMÃO, 2002, p. 98.

¹² GUSMÃO, 2001, p. 133.

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

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

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

¹³ GUSMÃO, 2004, p. 316.

¹⁴ Cf. GUSMÃO 2001, p. 99.

¹⁵ Cf. BRAUDEL, 1958; BRAUDEL, 1972.

¹⁶ GUSMÃO, 2001, p. 123-128.

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

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

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

¹⁷ GUSMÃO, 2001, p. 124-125.

¹⁸ DURAS E RESNAIS, 1959.

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

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

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

²¹ GUSMÃO, 2001, p. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 137.

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

³⁰ GUSMÃO, 2001, p. 111.

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

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

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

³¹ GUSMÃO, 2001, p. 40.

³² GUSMÃO, 2001, p. 57.

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

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

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

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

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

³⁴ GUSMÃO, 2001, p. 31.

³⁵ GUSMÃO, 2001, p. 37.

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

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

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

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

³⁸ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁹ GUSMÃO, 2001, p. 39.

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

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

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

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

⁴¹ GUSMÃO, 2001, p. 15.

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

⁴³ GUSMÃO, 2010, p. 194.

⁴⁴ Cf. GUSMÃO, 2010, p. 545-546.

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

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

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

[...]

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

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

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

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

⁴⁷ GUSMÃO, 2001, p. 102.

⁴⁸ GUSMÃO, 2001, p. 34-35.

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

É de novo uma manhã do mundo.⁵²

⁴⁹ GUSMÃO, 2001, p. 40.

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

⁵¹ GUSMÃO, 2001, p. 111.

⁵² GUSMÃO, 2001, p. 87.

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manuel Gusmão, *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II*, poesia da memória e da imaginação do futuro¹

Manuel Gusmão, *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II*, poetry of the memory and imagination of the future

Carina Infante do Carmo

Universidade do Algarve, Faro, Portugal

ccarmo@ualg.pt

Resumo: *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II* (2014) insere-se no projecto de republicação em curso da obra de Manuel Gusmão, reunindo desta feita *Teatros do Tempo* (2001), *Os Dias Levantados* (2002) e *Migrações do Fogo* (2004). Nele se redefinem uma assinatura autoral e uma ideia de obra poética, desde logo nos elementos paratextuais do livro. Assim se potenciam um diálogo interno entre os textos e novos sentidos de leitura, numa circunstância diferente de recepção. Este artigo pretende sublinhar alguns elementos essenciais deste tríptico: uma poesia que pensa e se pensa no mundo dos homens e da História, com uma inventiva incansável de figuras de linguagem e formas do mundo; uma escrita herdeira da modernidade poética que assume uma dimensão ética e cognitiva e resiste pelo trabalho de linguagem e de memória.

Palavras-chave: Manuel Gusmão; *Contra todas as evidências. Poemas Reunidos II*; poesia da memória e da imaginação do futuro.

Abstract: *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II* [Against All Evidences. Reunited Poems II] (2014) is part of the ongoing project

¹ Este texto revê a versão antes publicada na revista *Vértice*, Lisboa, II Série, n. 172, jul.-ago.-set. 2014.

to reedit the work of Manuel Gusmão, putting together out *Teatros do Tempo* [Theatres of Time] (2001), *Os Dias Levantados* [The Raised Days] (2002) and *Migrações do Fogo* [Migrations of Fire] (2004). In it we find an author signature and an idea of poetic work, constructed first of all by paratextual elements of the book. This new edition encourages new dialogues among texts and new readings in a different circumstance of reception. This paper would like to highlight some essential features of this triptych: a reflexive writing that thinks itself in the world of men and history, with a tireless invention of figures of speech and of images of the world; a poetry which assumes its heritage of literary modernity, that has an ethical and cognitive dimension and resists through the means of language and memory.

Keywords: Manuel Gusmão; *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II*; poetry of the memory and imagination of the future.

Recebido em 3 de fevereiro de 2015

Aprovado em 4 de março de 2015

Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II (2014) dá continuidade ao projecto de reedição da poesia de Manuel Gusmão, iniciada em 2013 pelas Edições *Avante!*, com um primeiro volume onde se coligiram os seus dois livros inaugurais: *Dois Sóis a Rosa. A arquitectura do mundo* (1990) e *Mapas o Assombro a Sombra* (1996). Desta feita, são as obras dos primeiros anos do século XXI, *Teatros do Tempo* (2001), *Os Dias Levantados* (2002) e *Migrações do Fogo* (2004), que reiteram uma significativa opção autoral de agrupar este *corpus* textual.

Não se trata da mera recolha cronológica de títulos, inicialmente publicados em volumes individuais na colecção de poesia da Editorial Caminho. Pelo contrário, é notória a vontade de os afeiçoar, numa organicidade reforçada, de potenciar o seu diálogo interno e os sentidos da sua leitura, numa circunstância diferente de recepção, junto de antigos e novos leitores. Com a escolha do subtítulo *Poemas Reunidos* o projecto não se fecha, entretanto, na ideia de umas definitiva se monumentais *obras completas*; anuncia-se um contínuo editorial em aberto que virá

por certo a incluir material poético já editado (*A Terceira Mão*, 2008; e *Pequeno Tratado das Figuras*, 2013) e, quem sabe, inéditos.

Contra Todas as Evidências tem a força da construção do livro e do seu autor, no prenúncio do tempo do leitor. Não pressuponho que o eu dos poemas de Manuel Gusmão seja a projecção fiel do sujeito biográfico, nas suas circunstâncias históricas. De resto, este é um poeta e ensaísta particularmente dedicado ao conceito de autor como artefacto de palavras, constructo histórico, modo social de relação com a escrita, função textual e convenção de leitura: escreveu, aliás, inúmeros ensaios sobre as figurações da autoria na poesia ocidental, sobretudo desde a modernidade estética, no pressuposto de que ela se enquadra historicamente na instituição literária, em função de protocolos e convenções de produção, circulação e leitura de textos. Tal não é incompatível com o facto de o projecto de *Contra Todas as Evidências* dar forma a uma assinatura e a um auto-retrato de poeta, disseminados por múltiplas vozes que falam, inquirem, olham, escrevem e que, na sua elevada potência auto-reflexiva, ainda respondem à herança de Montaigne, quando declarava na nota preambular ao leitor dos seus *Essais* (1580): “Je suis moy-mesme la matiere de mon livre.”

Daí que sejam tão significativos os marcadores paratextuais da obra em apreço, como o haviam sido no volume precedente. Nela se evidencia a coesão gráfica dada pelas gravuras da capa e do separador de *Teatros do Tempo* (de Bartolomeu Cid dos Santos) e de *Migrações do Fogo* (de Jorge Pinheiro), assim como pela fotografia que abre *Os Dias Levantados*, tirada na Cooperativa Estrela Vermelha de Santiago do Cacém, em pleno processo revolucionário da Reforma Agrária. E, desde logo, na badana do livro, onde se assume, na primeira pessoa, a história das três obras aqui reunidas, se propõe um modo de ler, nos seus pressupostos ideológicos e poéticos (a que voltarei adiante), e se antevê o encontro diferido e ficcionado do livro (e do sujeito que nele assume a enunciação) com quem o virá a ler: “De *Teatros do Tempo* (1ª edição, 2001) a *Os Dias Levantados* (1ª. versão, 1998 e a 1ª. edição em 2002) a *Migrações do Fogo* (1º. edição, 2004), o tempo constela-se; e o leitor poderá ver-me a braços com a temporalidade e com a tentativa de repetir (diferente embora) a origem.”

Há, por outro lado, a nada despicienda escolha das Edições *Avante!*, chancela do Partido Comunista Português em que Manuel Gusmão já publicara *Uma Razão Dialógica* – Ensaios sobre Literatura, a

sua Experiência do Humano e a sua Teoria, em 2010; além das suas leituras dilectas de Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol, José Saramago e Nuno Bragança ou de reflexões sobre o papel e o lugar da literatura na escola, tal obra expõe uma série de *hipóteses marxistas sobre as artes*, sob a forma de “pequeno tratado teológico-político” que mobiliza um fundo eclético e desafiante de referências teóricas, políticas e estéticas. É certo que tem repartido a sua obra ensaística e poética por editoras especializadas nesses domínios. Ainda assim, a edição de *Contra Todas as Evidências* é um *statement* autoral, indissociável da sua militância comunista, para dentro do campo literário português: desde os anos 90, aí alcançou rápido reconhecimento da crítica literária, ganhou prémios pela obra ensaística² e poética³ e tem vindo a ser objecto de estudos universitários, em Portugal e no Brasil ou muito excepcionalmente em França e Itália,⁴ em particular sobre os textos deste volume.

A escolha da editora participa justamente no jogo comunicativo (contratual e histórico) em que estão em causa os mecanismos de

² Prémio Vergílio Ferreira-Universidade de Évora 2005; Prémio PEN Clube de Ensaio (*ex-aequo* com Fernando Guimarães) por *Finisterra. O Trabalho do Fim: ReCitar a Origem* (2009); Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho-APE 2010, pelo livro *Tatuagem & Palimpsesto. Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas* (2010).

³ Prémio Pen Clube Português de Poesia 1996, por *Mapas o Assombro a Sombra*; Grande Prémio de Poesia-APE 2001 e Prémio Luís Miguel Nava 2002, por *Teatros do Tempo*; Prémio D. Diniz - Fundação Casa de Mateus 2004, por *Migrações do Fogo*; Grande Prémio de Literatura do grupo DST 2009, por *A Terceira Mão*; Prémio Literário António Gedeão-FENPROF 2013, por *Pequeno Tratado das Figuras*.

⁴ Destaco a revista *Textos e Pretextos* de 2007-2008; Buescu & Basílio (org.), 2008; Martelo, 2012a (originalmente publicada em 2006, na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, de Pisa-Roma), 2012b (com uma primeira versão de 2008) e 2013; a tese de Mestrado de Rosa Maria Mesquita (2007a) e a entrevista a Manuel Gusmão (Mesquita 2007b); ou o prefácio de João Barrento à edição francesa *Théâtres du Temps* (2012). Da conferência *As Ruínas Crescem na Terra Quente do Futuro – Debatendo com Manuel Gusmão* (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 30.11.2011) resultaram artigos de Aguiar, 2011 ou Gomes, 2013. De Marleide Anchieta de Lima, além de vários artigos publicados sobre o autor em estudo, destacam-se uma entrevista, de 2012, e a tese de doutoramento, de 2015. Junta-se agora o “Dossiê Manuel Gusmão” na *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, dirigida por Silvana Pessoa de Oliveira. Esta investigadora entrevistou M. Gusmão com Rogério Barbosa da Silva (2003) para a revista *Scripta*, de Belo Horizonte, e é de sua autoria um artigo de 2007.

consagração social do nome e da constituição da *persona* autoral. O livro e as suas margens textuais não dependem nem se explicam pelo autor empírico porque o excede por força. Contudo, não é menos verdade que se estabelece uma relação de implicação entre esta entidade real e jurídica e a figura de escrita, o primeiro enunciador dos poemas que o leitor reconstitui como o autor textual. A sua expressão passa pelas dedicatórias pessoais de diversos poemas, pelas notas de abertura e fecho de *Os Dias Levantados*, reveladoras de uma aguda consciência oficial e metaliterária do poeta, e pelas escolhas que a obra faz: os códigos, formas e convenções literárias (a começar pelos géneros literários) de que se apropria e transforma; os cruzamentos intertextuais e interartísticos que activa; as figurações de poeta que convoca; o mundo histórico e social, cujos discursos contradiz, reitera ou amplia nos seus sentidos possíveis.

Entre os marcadores paratextuais, o título é por certo o mais emblemático, colhido no último verso do poema “A velocidade da luz”, de *Teatros do Tempo*: “Contra todas as evidências em contrário, a alegria”.⁵ Reside nele o núcleo mínimo desta poesia que pensa e se pensa no mundo dos homens, com uma inventiva incansável e alucinada de figuras de linguagem e formas do mundo. Há nela um “produzir de imagens que ora se mostra ora se esconde mas sempre deixa rasto na coisa visível ou invisível que o poema vê e dá a ver, segundo os vários regimes de ver, ler e ouvir aquilo que é escultura do silêncio e que a cegueira conhece pelo tacto”.⁶ É “esse frasear [no verso] que acende as imagens na noite fabulosa, segundo a hipotipose, a *deixis in phantasma*, a prosopopeia”,⁷ como se lê nas artes poéticas “Incerta chama”, inicialmente publicada na revista *Textos e Pretextos* (2008), ou “— De corpo, as sílabas do fogo”, de *Teatros do Tempo*: “A poesia é o que recapitula o mundo/chamando-o em cada chama/pela chama de cada sílaba.”⁸

Na assumida herança do jovem Marx dos *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, a *ars poetica* de Manuel Gusmão reivindica sempre uma dimensão ética e cognitiva. Concebe-se e faz-se conhecimento do mundo, laboratório de imaginação humana que foi e é determinante na formação histórica do aparelho sensorial, perceptivo,

⁵ GUSMÃO, 2014, p. 113.

⁶ GUSMÃO, 2010, p. 13.

⁷ GUSMÃO, 2010, p. 13.

⁸ GUSMÃO, 2014, p. 39.

intelectual e prático dos humanos — a par e em diálogo com outras artes, a poesia participa deste modo no devir histórico, permitindo-lhes pensar realidades novas e até, no limite, transformarem-se a eles mesmos. Ir *contra todas as evidências* significa, portanto, experimentar, descobrir, inventar a energia emancipadora, amorosa, revolucionária da criação ficcional e da linguagem em estado nascente.

E já que somos feitos da arte, em Manuel Gusmão há uma *escrita emaranhada* pela memória dos filmes, fotografias, poemas, dança, romances, pintura, música que o poeta foi incorporando na busca da singularidade da sua voz e corpo históricos. Com ela resiste ao óbvio gasto e alienante da linguagem que circula na comunicação de massas, ao hegemónico, ao senso comum, sem prescindir da vontade de ligar a radicalidade da arte e do seu fazer, segundo as regras mutantes da beleza, à emancipação social. No fundo, como propôs Breton, nos anos 30 do século passado, não esquece a combinação dos dois lemas maiores da modernidade estética e política: *mudar a vida* (Rimbaud) e *mudar o mundo* (Marx). Assim politiza a poesia e não escamoteia a perda e a falha inevitáveis, o que o oxímoro não deixa esconder nesta passagem de “Incerta chama”: “o poema pode acender-se no *brilho cego* de uma absoluta necessidade, ou no estremecer de uma *certeza sem garantias*”.⁹ A lucidez vigilante e obstinada sabe que as palavras são precárias e inscritas na língua comum, mas que, na relação entre *poïesis* e *téchnē*, podem ilimitar o finito e alimentar um desejo de vida, de mundo e de futuro.

Na finda de “A velocidade da luz”, que retoma e transforma uma estrutura anafórica, recuperadas no poema a partir do verso inicial “Há uma rotação do teu corpo”, chega-se a uma espécie de foz onde afluem memórias autobiográficas, afectivas, amorosas, políticas, históricas:

Há uma rotação irreparável do teu corpo
irreparável quer dizer que já não a podes parar
irreparável é alumbrada a alegria
o ar fugindo todo o mar subindo até ocupar
todo o campo do céu e
contudo
pudesses respirar o ar irrespirável.
Contra todas as evidências em contrário, a alegria¹⁰

⁹ GUSMÃO, 2010, p. 13. (Itálicos meus)

¹⁰ GUSMÃO, 2014, p. 112-113.

Assim acontece em muitas outras peças de *Teatros de Tempo*. E a página do livro abre-se em ecrã, numa contiguidade convulsa de imagens (noutros casos também de vozes) com efeito referencial, não necessariamente legível pelo leitor.

A seguir a este poema resta a *Teatros de Tempo* “Dedicatória”, uma quadra que encena o eu-poeta como outro já desaparecido do texto ou do encontro amoroso (“o corpo dividido e espalhado pela última praia”).¹¹ Se declara o hiato que o separa do *tu* desejado, do corpo amante ou do corpo do leitor, como num epitáfio, esse é também o modo de se oferecerem forma de livro a quem vem depois de si:

Quando me tiveres apagado, morto ou só feito
da matéria da memória, dança uma dança por nada
e debruça em arco o teu corpo sobre o poço da morte
sobre o corpo dividido e espalhado pela última praia¹²

“Dedicatória” lembra as estações finais do poema “As posições do leitor” (1971), de *Dois Sóis, a Rosa* (1990), agora integrado no volume I de *Contra Todas as Evidências*: esse é o tempo de o leitor interpelado entrar na “última praia”, onde pode até encontrar instruções e expectativas antecipadas de leitura, masque não o exime de fazer seu o texto, sem interpretações garantidas e prévias.

Para Gusmão, o texto é, por isso, o testemunho oblíquo, ficcionado, de um sujeito que se ausenta mas deixa marca em quem lê, no encontro solitário e iluminado com o texto: “Gostaria [...] de sugerir que, na leitura, a escrita e a fictividade da poesia desencadeiam uma operação autobiográfica do leitor e por aí ele é a testemunha que subscreve a assinatura do outro ou que acolhe, dá hospedagem à *autobiografia indirecta do outro* [...]”¹³

Não é ocasional que, no ensaio “Anonimato ou alterização?”, de *Uma Razão Dialógica*, quando identifica as linhagens poéticas que deram figura ao autor desde o romantismo, em especial em *poetas críticos* das primeiras décadas do século passado (Valéry, Proust, Eliot, Pessoa), Gusmão¹⁴ não se cinja às propostas de impessoalidade e anonimato,

¹¹ GUSMÃO, 2014, p. 114.

¹² GUSMÃO, 2014, p. 114.

¹³ GUSMÃO, 2011, p. 110.

¹⁴ GUSMÃO, 2011, p. 84-111.

herdeiras da *desaparição elocutória* do poeta defendida por Mallarmé. De facto, valoriza graus matizados de alterização despersonalizadora do autor que já Whitman, Hugo, Rimbaud foram experimentando. Pela importância do diálogo e da coralidade na sua poesia se percebe que tem afinidades com quem depois, no século XX, foi buscar à poesia coral grega a matriz de uma *ethopeia* poética de projecção pública. Embora cientes dos limites da linguagem na possibilidade de dizer o mundo, Auden, Kavafy, Pound, Neruda ou Akhmatova definem, cada um a seu modo, a vontade de as palavras simularem o ímpeto de corpos e vozes e a interpelação dos homens.¹⁵

Se o primeiro livro, *Dois Sóis, a Rosa*, reunia composições escritas num arco de tempo bastante lato, desde a década de 70, *Teatros do Tempo* ganha em coesão e proximidade temporal dos textos reunidos, aproximando-se mais da ideia conseguida de livro. O próprio poeta o reconhece em entrevista a Luís Miguel Queirós no *Público*, em 2008. Não que a primeira fase da sua obra não potenciasses já ecos, repetições, reenvios, citações de textos para textos. Mas agora essa dinâmica intratextual é reforçada, graças às figurações de autor e à “estrutura narrativa, entrecortada por canções ou falas de personagens, às quais se vêm juntar citações que perturbam a continuidade e a transparência desse fluxo narrativo. Por outro lado, o poema gera a sua poética e multiplica as figurações do tempo.”¹⁶

A oscilação e contaminação do lirismo pela narração e pela pluralidade de vozes de que se faz o dramático é um dos processos de encenação textual de *Teatros do Tempo*. A montagem em sequência de imagens mimetiza a técnica do olhar sobre registos fotográficos ou cinematográficos: assim sucede em poemas longos que fazem o encontro anacrónico de um presente com um determinado momento do passado; especialmente com imagens e vozes de vencidos que as versões dominantes da História sempre recalcam para se legitimarem.

Podia escolher “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940”, peça que encena a travessia desesperada da fronteira franco-espanhola pelo filósofo marxista e judeu, Walter Benjamin, fugido à perseguição nazi e de Vichy e que acaba por suicidar-se naquela data e localidade catalã. Essa é, sem dúvida, a figura tutelar de *Os Dias Levantados* (começado

¹⁵ Cf. JOHNSON, 1982, p. 176-196.

¹⁶ GUSMÃO, 2008.

a ser escrito em 1997, a par de *Teatros do Tempo*), cuja teia densa de citações, ecos e reenvios textuais incorpora trechos de “Port-Bou” nos diálogos entre o Anjo da História benjaminiano, já relido por Heiner Müller em *O Anjo do Desespero*,¹⁷ e o Anjo camponês, vindo do poema ecfrástico “Descrição da guerra em Guernica” (*Entre Duas Memórias*, 1971), de Carlos de Oliveira.

Da mesma secção, intitulada “Passagens, mudanças de voz”, elejo, em alternativa, o poema “Lisboa, 2 de Janeiro de 1950” que recupera a memória possível do dirigente comunista Militão Ribeiro, assassinado pela PIDE, na Cadeia Penitenciária de Lisboa. Não se trata de uma exaltação hagiográfica, embora não possa ser liminarmente erradicada a referência desse género de imortalização cristã, regida por modelos retóricos da biografia do mundo antigo pagão e judaico. Neste caso, o poema é uma sequência filmica fragmentária, que recria oniricamente as travessias nocturnas do clandestino pela floresta; que regista vozes que narram, cantam, debatem — inclusive a citação do prisioneiro na carta derradeira endereçada ao seu partido, escrita com o próprio sangue.

O esteio do poema é um sujeito poético complexo, transmissor do legado revolucionário, da *tradição dos oprimidos*, que se compõe num espectro polifónico: no biógrafo do combatente, no *eu* que debate com interlocutores mais jovens a valia do sacrifício, na voz grupal que se entrega à pulsão da luta, sob o signo da metáfora messiânica, colhida em Walter Benjamin (“Sob as tempestades de neve nós continuamos/sobre e neve o rastro que arde.”)¹⁸ Mas é também de alguém que escreve em monólogo dramático, que se desdobra num *tu* e escrutina os restos desse momento de 1950, a partir da fotografia policial do cadáver. Denuncia-lhe a violência e denuncia-se na necessidade de ficcionar esse passado e de assumir o quanto a palavra poética é precária:

Mas de que podes tu falar quando falas
da fidelidade a um morto que nem sequer conheceste? E
porque metes nisto a tão frágil poesia, a tão vaga e
pura e livre invenção das antigas palavras
com que falamos hoje?
Não aprendeste nada com o que pensas saber

¹⁷ Cf. Gomes 2011: 119-120.

¹⁸ GUSMÃO, 2014, p. 107.

sobre as praias do tempo? O ritmo do vento fazendo
e desfazendo as dunas do deserto? a imagem ofuscante
que nas margens da página, da história, guardaria
o trémulo perfil do poema, abstracto risco
que, como um rascunho apagado e indelével
na parede dos subúrbios que irá ruir,
espera o futuro que não podes conhecer?¹⁹

A redescção de fragmentos de filmes ou fotografias irradia efeitos contraditórios sobre a escrita de Manuel Gusmão, na justa medida em que contém numa mimese diferida a dimensão visionária das suas imagens, concentrada que está nas técnicas da representação visual (em particular cinematográfica) que enquadram, emolduram, montam em novos e múltiplos ângulos. Segundo Rosa Maria Martelo, “o poeta despolariza o registo lírico e incorpora na sua poesia uma dimensão narrativa pela qual outros tempos e outras subjectividades, inteiramente alheias, são evocadas, exactamente no mesmo plano em que outras vozes o são”.²⁰

Embora se filie na linhagem da modernidade vinda do romantismo e na sua *imaginação pura*, Gusmão responde à sua circunstância histórica e poética, pelo que explora a experiência sensível do tempo histórico, espacializando-o numa rede de imagens e vozes, montadas em sequência e segundo o já referido jogo de anacronias. A “coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo”²¹ é a figura complexa de um tempo constelar e dialógico que não se submete à teleologia determinista, linear e homogênea da cronologia. Em “Teses sobre a filosofia da história”, Benjamin apontou para o historiador marxista o dever de recusar o historicismo, de escovar o tempo a contrapelo e redimir os vencidos, “vivendo e agindo retrospectivamente em toda a extensão do tempo dos humanos”.²² Sabe ainda que “[i]rrecuperável é, com efeito, toda a imagem

¹⁹ GUSMÃO, 2014, p. 106. É inevitável cruzar este poema com o documentário 48 (2009) em que Susana Sousa Dias se reapropria de fotografias de cadastro de prisioneiros políticos, usando o *slow motion* sobre a imagem fixa. A realizadora explora a pregnância temporal da imagem, pois todo o espaço cinematográfico é construído através dos depoimentos gravados no presente. Assim denuncia uma clivagem temporal, desafia o espectador a confrontar-se com memórias soterradas pela amnésia contemporânea e a imaginar nos rostos individuais cicatrizes da pesada e longuíssima repressão salazarista.

²⁰ GUSMÃO, 2012b, p. 246.

²¹ GUSMÃO, 2012b, p. 227.

²² BENJAMIN, 1992, p. 159.

do passado que corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu.”²³ Daí a poesia (tal como o ensaísmo literário e político) de Gusmão tomar como *leitmotiv* a memória e a imaginação, a história humana e o seu transporte, no confronto com a multiplicidade de tempos históricos e pessoais, artísticos e políticos, por forma a explorar a relação com os passados que foram e com as aberturas possíveis para futuros que podem estar por vir.

É isso que temos no poema coral *Os Dias Levantados* que faz ressoar vozes que construíram e marcaram o dia inaugural do Portugal contemporâneo. Aí está um exemplo do tempo revolucionário definido por Marx e Benjamin, o tempo fora dos eixos que interrompe a linha contínua da cronologia: “O 25 de Abril é um dia e são dias, meses, anos. É daquelas datas que se constelam, que estão antes de hoje, que hoje ecoam ainda, e que tremeluzirão no depois de hoje como memória de uma outra possibilidade no conflito de possíveis reais.”,²⁴ lê-se na “Nota sobre o trabalho dos *Dias*”.

Os Dias Levantados são o libreto da ópera de António Pinho Vargas, estreado no Teatro S. Carlos em 1998, sob encomenda da Parque Expo’98, no âmbito do *Festival dos Cem Dias*. O poema em livro, dado por concluído em 1999 e publicado em 2002, retomou com acrescentos e modificações a primeira versão longa do texto e beneficiou do diálogo com o compositor e do espectáculo, não sem depois também responder às “razões da poesia”.²⁵ Como em 2002, a presente edição reproduz em *fac-simile* uma pauta da partitura²⁶ e a fotografia da Cooperativa de Santiago do Cacém, que revelam extractos de tempo e referentes de que se foi fazendo este texto coral, cujo prólogo tem por título lapidar “Conversa de espectros sobre o vivo.”²⁷

²³ BENJAMIN, 1992, p. 159.

²⁴ GUSMÃO, 2014, p. 186.

²⁵ GUSMÃO, 2014, p. 186.

²⁶ Cf. GUSMÃO, 2014, p. 118.

²⁷ GUSMÃO, 2014, p. 119. Importa lembrar que, no período de tempo coberto pelas obras reunidas em *Contra Todas as Evidências II*, Gusmão somou encontros ou mesmo parcerias com outros artistas: em 2001, o poema “As posições do leitor”, publicado em *Dois Sóis, a Rosa* (1990), deu azo à exposição itinerante, com fotografias de Duarte Belo, *O Leitor Escreve para que Seja Possível* com que o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas celebrou o Dia Mundial do Livro; dela resultou, no mesmo ano, um álbum homónimo, com textos de Manuel Gusmão e prefácio de Eduardo Prado Coelho,

Como “constelação de poemas e acontecimentos na teia incompleta e simultânea do texto”,²⁸ *Os Dias Levantados* fazem o encontro anacrônico e polifônico de coros e falas (intencionalmente não personagens), de ecos, citações que amiúde o texto assinala a negrito e com notações didascálicas mínimas. Sucedem-se as remissões mitológicas, literárias e teatrais: além de Benjamin e Oliveira, as Brontë, Tchekov, Pessoa, Sophia, Luiza Neto Jorge, Fiamma, Llansol, Maria Velho da Costa, Sá de Miranda, Blake, Cesário, Cesariny ou Fernão Lopes, o escritor régio que deixou crônica do processo revolucionário de 1383-1385. Assim faz acontecer linguagem que incorpora vozes e sonhos da tribo, convoca a memória conflitual do passado e evidencia a possibilidade de futuro e de tempo revolucionário — mesmo no presente, quando as ruínas paralisam já a exaltação poética e política de Abril:

O ANJO DA HISTÓRIA

Ninguém apagará
o honesto gesto/ quebrado e frágil
daqueles que amamos
sem remédio e sem
pedir perdão que não a eles.

O ANJO CAMPONÊS

Neles respira o mais comum
o sem nome e sem fundo do humano
Digo eu: o anjo parcial,
aquele que vai morrer, aquele
que morre com cada um de vós

AS TRÊS

O sol é grande,
a lua branca e vermelha.

CORO

Ninguém pode fechar o céu aberto.²⁹

em edição da Assírio & Alvim. Em 2007, escreveu com a realizadora Margarida Gil o argumento do filme *Carlos de Oliveira – Sobre o Lado Esquerdo* (2007).

²⁸ OLIVEIRA, 2007, p. 89.

²⁹ GUSMÃO, 2014, p. 183-184.

Um verso como “morremos repetidamente sobre esta praia, nas margens da luz”,³⁰ de *Dois Sóis, A Rosa*, já nos dava o tônus de uma “escrita à beira da morte e do recomeço intransigente de tudo”.³¹ de um lado, há a perda, a queda e a ruína; do outro, o fulgor incandescente das metáforas que transmutam a matéria, em contínua alquimia, do mineral ao cósmico, das florestas e dos homens em imparável nomadismo – a lembrar os camponeses-peregrinos de cabeças ígneas que afinal atravessam a poesia de Oliveira para desaguarem em *Finisterra* (1979).

“Havia séculos” de *Migrações do Fogo* expande esse arsenal imaginístico, a começar pelo antiquíssimo símbolo da beleza e perenidade humanas que é a rosa. O poema procura uma enunciação épica que narra, que fala aos outros homens e persiste numa promessa sem garantias como tarefa colectiva, seja ela nos actos da escrita e da leitura, seja na evocação da história humana. Cria “estranhas esculturas do tempo”,³² na forma da *ecfrasis* de pintura e sobretudo de cinema ou na simulação de que faz correr sequências de imagem que espacializam vivências do tempo e revelam a sua narratividade, enquanto ajusta a sintaxe ao fraseado do verso, com marcadores gráficos de versificação, sinais de pontuação e o branco gráfico que rasga um sulco na estrofe final. Eis o último andamento de um poema que é um ecrã onde vai passando um antiquíssimo filme interior:

Havia séculos
e / atravessando as ruínas dessa terra quente, as páginas
de água dessa rosa alucinada / havia esse:

o comum de nós que dos seus se dividindo, verso
a verso, procura ainda alguém. E assim
era de novo o início.

A grande migração das imagens — havia séculos —
desde há muito começara, desde sempre, já.
E sem cessar migrávamos nós, inquietos e perdidos

sem paz e sem lei, sem amos nem destino.³³

³⁰ GUSMÃO, 2013a, p. 76.

³¹ COELHO, 2004, p. 15.

³² GUSMÃO, 2014, p. 221.

³³ GUSMÃO, 2014, p. 221-222.

No tríptico reunido em *Contra Todas as Evidências II*, o livro de 2004 é um grande poema longo, organizado pelo rigor da arquitectura e da simetria mas também pela forma aberta e potencialmente infinita.³⁴ Nunca ele abandona o tópico da deriva, dos nómadas que se perdem e desorientam e das “muitas imagens em que as artes cristalizam a memória pessoal e colectiva ou expõem a capacidade humana de inventar o tempo que depois virá”.³⁵

Como disse antes, se Gusmão não esquece a tradição romântica/moderna da poesia, a verdade é que escreve para a sua contemporaneidade, dando a pensar com a linguagem a precipitação de imagens e tempos. Com isso toma uma posição política de resistência: a par de autores como Alberto Pimenta, Adília Lopes, Armando da Silva Carvalho, Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral, Gusmão sabota, poema a poema, a linguagem hegemónica no capitalismo tardio que remete para a marginalidade o trabalho artístico da poesia, em proveito de uma predadora mercadorização da vida social, da alienante e regularizadora massificação comunicacional.³⁶ As formas de esta poesia contemporânea o concretizar são as mais diversas e aproximam-na mais das artes visuais do que do *marketing* editorial. Em contraste com o fascínio dos modernistas pela velocidade, ela reivindica, para a escrita e a leitura, um tempo lento oficial, a dilatação temporal que introduz distância crítica, sem prescindir da rapidez do pensamento que a poesia activano seu trabalho sobre as figuras da linguagem. Segundo Rosa Maria Martelo (2014),³⁷ alguma dessa poesia põe em evidência a singularidade e o

³⁴ Na sequência do próprio Manuel Gusmão, em entrevista conduzida por Ricardo Paulouro, em 2005, ao *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Rosa Maria Martelo (2012a, p. 222) chama a atenção para a estrutura externa de *Migrações de Fogo*, dividida em três secções: “Alguém perdendo-se”, constituída por oito poemas numerados; “Na noite das imagens” e “Canção última”, identificada pelo número X. Já a segunda secção tem poemas mais autónomos e não está numerada, o que quebra a sequencialidade e a abre a uma estrutura potencialmente infinita.

³⁵ MARTELO, 2012b, p. 223.

³⁶ Cf. MARTELO, 2013, p. 49.

³⁷ Rosa Maria Martelo apresentou esta leitura da poesia portuguesa contemporânea, a 14 de Abril de 2014, no âmbito do ciclo de conferências *Estética e Política entre as Artes*, organizado na Culturgest (Lisboa). Partilhou então o painel com Manuel Gusmão, cuja intervenção teve por título “Estética e política: produção e reprodução históricas dos sentidos”.

pessoal contra a vertiginosa repetição do idêntico, a sensação hiper-excitada pelos *media* e a rentabilidade maximizada na sobremodernidade.

Nessa opção resistente se insere também a ideia da poesia como interrupção e continuação da fala dos outros, tanto mais que, como Bakhtin e deixou claro, o diálogo é a forma essencial da linguagem em ação. Para o efeito, multiplicam-se os efeitos de colagem, citação, tradução, transporte e metamorfose que reinventam uma certa tradição poética. Convém precisar que não está em causa uma coleção paródica de referências, melancolicamente desenganada do ímpeto de novidade modernista, com que comumente se define a chamada *condição pós-moderna*. Reconhece-se obviamente em Gusmão o lastro de um tempo cultural e literário saturnino, ciente da fragilidade das coisas do mundo, povoado de paisagens de ruína e perda, urdida por uma textualidade auto-reflexiva, sobreposta, e pela fluidez instável dos sentidos. Só que, em contraponto, defende a radical historicidade do literário e a poesia como trabalho, na acepção marxiana do termo: um *fazer que produz algo* — a incandescência das imagens, a energia, a resistência, a memória como lei de continuidade e esperança, a implicação do sujeito com os outros, o pedido dialógico de resposta — com que sonha construir um sentido de comunidade partilhada e emancipadora.

Para *Migrações de Fogo* transmigram Sá de Miranda, Wordsworth, Cesário, Rimbaud, Pessanha, Eugénio de Andrade, Oliveira, Herberto Helder e, notoriamente, Camões. No volume de homenagem a Manuel Gusmão, *Poesia e Arte. A Arte na Poesia*, Fernando J. B. Martinho (2008) identificou naquele livro traços do diálogo com Kavafis e com o Camões maneirista, nomeadamente com a “Canção X”, entretecida em textos como “Canção, por que (não) morres”³⁸ e a “Canção última”.³⁹ E há ainda a referência magnética das “Oitavas sobre o desconcerto do mundo”. Gusmão pode até ser entendido como poeta do desconcerto presente mas a sua escrita, embebida de memória textual e histórica, formula um desejo de reunião, convocação da humanidade e de imersão no devir histórico, sempre a recomençar. A última estrofe de “Tudo parece outra vez começado” faz do uso repetido do itálico o sinal da citação e também da reescrita criadora do primeiro verso daquelas oitavas dedicadas a Dom António de Noronha:

³⁸ GUSMÃO, 2014, p. 252-253.

³⁹ GUSMÃO, 2014, p. 255-264.

Quem pode ser no mundo tão quieto
Que o não movem nem o clamor do dia
Nem a cólera dos homens desabitados
Nem o diamante da noite que se estilhaça e voa
Nem a ira, o grito ininterrupto e suspenso
Que golpeia aqueles a quem a voz cegaram
Quem pode ser no mundo tão quieto
Que o não mova o próprio mundo nele.⁴⁰

Neste poema longo (cujo título surge logo a abrir o primeiro verso do livro), sucedem-se imagens de um migrante peregrinando no labirinto do mundo, entre cenas apocalípticas de ruína e perda. Podia ser um dos milhares de clandestinos que tentam a sorte amarga e trágica na travessia do Mediterrâneo. E, contra todas as evidências, a voz poética persiste no fôlego humanista pois fala da possibilidade de transmissão de testemunho da poesia e da esperança, sob a égide de um velho poeta cego, regressado do exílio, “o escriba da fúria rigorosa/escrevia ainda, continua escriturando”.⁴¹ Sobre o *eu* que escreve paira o espectro camoniano (como a seu modo sucedeu na poesia do testemunho de Jorge de Sena), cabendo-lhe a tarefa de fazer sua aquela oitava antiga do desconcerto.

Curiosamente, numa declaração pública de apoio à manifestação de 2 de Março de 2013, organizada pelo movimento *Que se Lixe a Troika*, contra a devastação austeritária perpetrada contra o Portugal dos nossos dias, Manuel Gusmão cita aquela sua oitava e dá-lhe um subtítulo resistente: “*Quem somos nós? Nós somos «a esperança que não fica à espera»*”.⁴² A oitava e o seu enunciador textual primeiro ganham, então, um lugar na cidade em revolta: afinal de contas a poesia pensa e leva longe os jogos de linguagem que fazem e refazem este nosso mundo e os outros possíveis; ela que inscrita num *aqui e agora* mostra, convoca e figura tempos, vozes, imagens múltiplas e os projecta para uma ideia de futuro que teima em fazer vingar. Como na “Canção última” de *Migrações do Fogo*, simetricamente exposta a dado passo do posfácio de *Os Dias Levantados*⁴³ e pré-anunciada, como vimos, pela nota autoral da badana de *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II*:

⁴⁰ GUSMÃO, 2014, p. 218.

⁴¹ GUSMÃO, 2014, p. 218.

⁴² GUSMÃO, 2013b.

⁴³ “Imaginem que a origem não é tanto o que está para sempre perdido, mas aquilo que regressa perpetuamente no tempo, como o poema. Diz a poesia.” (Gusmão, 2014, p. 187).

A origem – agora:

coisa mínima, alguém te chamou –
Há um verso antigo que regressa à invenção
e tudo poderá talvez recomençar⁴⁴

Referências

AGUIAR, João Valente. As ruínas crescem na terra quente do futuro. Manuel Gusmão e o tempo histórico. *Crítica e Sociedade. Revista de Cultura Política*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 94-102, jul.-dez. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/criticassociedade/article/view/14428>>. Acesso em: 10 out. 2014.

BARRENTO, João. Préface. La main qui écrit en pensée. In: *Théâtres du Temps de Manuel Gusmão*. Traduction de Cristina Isabel de Melo [Pont-Aven]. Vagamundo, 2012. p.5-10.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Intr. T. W. Adorno e trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p. 156-176.

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

COELHO, Eduardo Prado. O chão da erva e do mar. *Público. Mil Folhas*. Lisboa, 16/10, p. 15, 2004.

GOMES, Miguel Ramalhe. O salto do tigre a céu aberto: sobre *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto (Org.). *Teatro do Mundo: da Página à Cena da Cena à Página*. Porto: CETUP/CLEPUL, 2013. p. 117-125. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11372.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2014.

GUSMÃO, Manuel. (Entrev. a Luís Miguel Queirós). “Temos todos um cinema metido na cabeça”. *Público*, Lisboa, 27/06, 2008. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153>>. Acesso em: 5 set. 2014.

⁴⁴ GUSMÃO, 2014, p. 264.

GUSMÃO, Manuel. Incerta chama. In: *Tatuagem & Palimpsesto. Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 7-26.

GUSMÃO, Manuel. *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos I*. Lisboa: *Avante!*, 2013a.

GUSMÃO, Manuel. [Texto de apoio à manifestação *Que se Lixe a Troika*], *Abril Pode ser a Gota de Água*, 2013b. 26 mar. 2013. Disponível em: <<http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/2013/02/texto-de-manuel-gusmao.html>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

GUSMÃO, Manuel. *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos II*. Lisboa: *Avante!*, 2014.

JOHNSON, W. R. *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1982.

LIMA, Marleide Anchieta de. [Manuel Gusmão:] “A poesia é o que recapitula o mundo, chamando-o em cada chama, pela chama de cada sílaba”. *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas da Universidade Federal Fluminense*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 147-154, abr. 2010.

LIMA, Marleide Anchieta de. *Uma Câmera no Corpo da Linguagem: a Poética Cinematográfica de Manuel Gusmão*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

MARTELO, Rosa Maria. Entre poesia e cinema (Herberto Helder e Manuel Gusmão). In: *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012a. p. 198-224.

MARTELO, Rosa Maria. Imagens de imagens na poesia de Manuel Gusmão. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Caminho, 2012b. p. 23-45.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e Implicações entre poesia e resistência na contemporaneidade portuguesa. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 2, p. 37-53, 2013. Disponível em: <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/25>>. Acesso em 21 dez. 2014.

MARTELO, Rosa Maria. “Devagar, a poesia”, *Estética e Política entre as Artes*. Conferência, Lisboa, 14 Maio, Lisboa, Culturgest, 2014. Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/arquivo/2014/04/esteticapolitica.html>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

MARTINHO, Fernando J. B. Entre Kavafis e Camões: o recomeço da invenção. Para uma leitura de *Migrações do Fogo*, de Manuel Gusmão. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Caminho, 2008. p. 65-74.

MESQUITA, Rosa Maria. *O Cinema do Tempo em ‘Migrações do Fogo’*, de Manuel Gusmão, 2007. Tese (Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007a.

MESQUITA, Rosa Maria. Entrevista a Manuel Gusmão. *LyraCompoetics. Cordas Soltas*, 2007b. Disponível em: <<http://www.lyracompoetics.org/pt/entrevistas/?entid=1>>. Acesso em: 21 dez. 2014.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Tensões do tempo na poesia de Manuel Gusmão. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 27, n. 38, p. 85-89, jul.-dez. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6586>> Acesso em: 21 dez. 2014.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SILVA, Rogério Barbosa da. Manuel Gusmão. Entrevista. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 294-306, 1º sem. 2003. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte02_art08.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2014.

2007-2008 *Textos e Pretextos* n. 10 – “Manuel Gusmão”. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, Outono-Inverno.

**“O leitor escreve para que seja possível” pensar a ficção:
em torno do ensaio de Manuel Gusmão**

***“The reader writes to make possible” to think fiction:
around the essay of Manuel Gusmão***

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

jwalentim@gmail.com

Resumo: Objetiva-se, aqui, propor uma leitura do ensaísmo de Manuel Gusmão, partindo da premissa de uma preocupação presente no seu projeto de escrita: a reflexão em torno do papel do leitor e dos exercícios de leitura. Com base nos seus prefácios, posfácios e introduções a obras ficcionais de autores paradigmáticos da literatura portuguesa contemporânea (Almeida Faria, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Llansol), intentamos mostrar que tais textos ensaísticos engendram uma flexibilidade genológica, no sentido de que, na verdade, eles levam tais nomes por causa dos seus posicionamentos no espaço das edições em livros. Ultrapassando a concisão condicional de tais gêneros, o viés analítico de Manuel Gusmão incide numa crítica rigorosa e sistemática, tanto na escolha dos seus objetos de leitura, quanto na sua consecução.

Palavras-chave: ensaísmo; ficção portuguesa contemporânea; Manuel Gusmão.

Abstract: The purpose here is to propose a reading of Manuel Gusmão essays, on the premise of a concern in his writing project: a reflection on the role of the reader and the reading exercises. Based on his prefaces,

introductions and afterwords the fictional works of paradigmatic authors of contemporary Portuguese literature (Almeida Faria, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa and Maria Gabriela Llansol), we intent to show that such essays engender one flexibility in order that, in fact, they take such names because of their position in the space of issues in books. Surpassing the conditional brevity of such genres, the analytical method of Manuel Gusmão focuses on a rigorous and systematic criticism, both in choosing their reading objects, and in its achievement.

Keywords: essayism; Contemporary Portuguese Fiction; Manuel Gusmão.

Recebido em 17 de janeiro de 2015

Aprovado em 17 de março de 2015

Para Manaíra e André, pela amizade incondicional.

[...] é o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos de depois decifrá-lo. Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial.

[ALBERTO MANGUEL. *Uma história da leitura.*]

A própria escrita literária pode mostrar, designadamente nas artes poéticas, nos manifestos, em paratextos como prefácios ou cartas, mas também num poema (que não parece tematizar-se como poesia), ou no interior de um romance, uma espécie de compulsão “teórica”; a literatura tende a figurar-se, ou a mostrar como se imagina a si própria.

[MANUEL GUSMÃO. *Tatuagem & Palimpsesto.*]

Em 1983, no calor das discussões em torno da política e da estética do pós-modernismo,¹ Clifford Geertz publicava *Local knowledge*, anunciando uma modificação gradual e paulatina no seu campo de saber (a antropologia cultural, a etnografia e as ciências sociais) com a penetração do pensamento e da formulação de conceitos de intelectuais da filosofia e de outras áreas das Ciências Humanas. Ao vislumbrar um cenário de desvios e investimentos em caminhos paralelos para a prática da reflexão crítica, fora dos padrões esperados e pré-estabelecidos por um academicismo conservador, Geertz começava a apontar a desestabilização de uma fixidez textual, a partir da constatação irreversível de uma “grande mixagem de gêneros”.²

De certo modo, tal proposta, sublinhada no início dos anos de 1980, não aparece desvinculada daquela condição pós-moderna, anunciada em 1979 por Jean-François Lyotard, em *La condition postmoderne*, onde as certezas outrora absolutas das grandes narrativas vão sendo minadas pela “incredulidade em relação aos metarrelatos”,³ promovendo, assim, uma capacidade criativa e criadora de pulverizar os códigos de uma ordem ortodoxa, afinal de contas, acompanhando as transformações agudas das sociedades pós-industriais, também “o saber muda de estatuto”.⁴ Também é preciso sublinhar que as idéias de Geertz não se distanciam de uma poética do pós-modernismo, que sustenta o trânsito e a mobilidade de categorias genológicas, porquanto revigora o diálogo e os contatos em diferentes áreas de saberes, buscando “afirmar a diferença, e não a identidade homogênea”.⁵ Por conseguinte, incluo, neste elenco, também as manifestações artísticas, cujo entrelaçamento

¹ Cf. CONNOR, 2004; HUTCHEON, 1991, 1995; KUMAR, 2006. As citações destes estudos sobre o contexto pós-moderno não se referem às primeiras edições. No entanto, em virtude do cenário apontado no início deste ensaio, cabe-me esclarecer as datas em que as obras vieram a público, a fim de que a aproximação das propostas de Clifford Geertz com estas linhas de pensamento se sustente: *Postmodernist Culture*, de Steven Connor, em 1989; *A poetic of Postmodernism* e *The politics of Postmodernism*, ambas de Linda Hutcheon, em 1988 e 1989, respectivamente; *From Post-Industrial to Post-Modern Society*, de Krishan Kumar, em 1995.

² GEERTZ, 2007, p. 33.

³ LYOTARD, 2006, p. Xvi.

⁴ LYOTARD, 2006, p. 3.

⁵ HUTCHEON, 1991, p. 22.

se estabelece num salutar cruzamento “em ângulos muito excêntricos hoje em dia”.⁶

A consciência desta flexibilidade na percepção de certos textos pode se constituir, a meu ver, num frutífero instrumental para estabelecer determinados caminhos de leitura de obras muito peculiares, produzidas nas últimas décadas do século XX e nas iniciais do século XXI. Neste sentido, a proposta deste trabalho é debruçar-se sobre o ensaio de Manuel Gusmão (1945), poeta e ensaísta português com uma trajetória consolidada e que vem desenvolvendo, ao longo de mais de 40 anos, uma intensa atividade de reflexão crítica e analítica de obras singulares da literatura portuguesa.

Para iniciar este breve percurso, retomo o seu texto de 1971, *As posições do leitor*, onde procura desenvolver toda uma interrogação sobre os gestos e os modos do sujeito agente do ato da leitura. Ao longo dos seus 12 poemas em prosa, a atitude inquietante em revelar as maneiras com que o leitor se depara com o texto e encara a aventura do ato de ler parece constituir o grande avatar do poeta. E gosto de pensar estes 12 textos como poemas em prosa, porque a sua própria composição não deixa de revelar a preocupação do autor em construir textos poéticos com um “tipo de miscigenação que ele pratica entre a instância frásica e a instância versicular”⁷ e com “indicações modelares”⁸ de parágrafos e não de versos. No entanto, como se pode depreender do texto 3, a mão do poeta ressurge e deixa momentaneamente a construção em blocos e resvala na mudança estrutural:

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 heroico e falso. [...]

⁶ GEERTZ, 2007, p. 40.

⁷ SEIXO, 1984, p. 120.

⁸ SEIXO, 1984, p. 120.

Longe,
pede perdão, comovidamente, sôfrego e perdido,
sobre o teu corpo como um rio fechado.⁹

Ora, as diferenças na construção entre os dois conjuntos ficam visíveis. Ainda que o poder de sintetização, o rigor na escolha semântica e a ligação entre as imagens estejam presentes, não há como negar que, no final desta seção, a concentração em parágrafos cede à tentação do deslizamento dos versos, sugerindo, muito sutilmente, que as fronteiras entre estas duas formas de poetizar não se encontram distantes ou irremediavelmente separadas. Tal gesto poderia até parecer gratuito, no entanto, se o leitor, naquela atitude de uma “ferocidade suspensa”,¹⁰ como sugere o poeta em um de seus poemas, conseguir perceber outras reverberações desta natureza, logo se dará conta de que as mesmas construções de fronteiras flexíveis e vizinhas encontram-se nos blocos 6 e 12 – e será tal disposição, geometricamente dentro do texto (blocos 3, 6 e 12), uma mera coincidência?

Se, como faz sugerir esta maleável disposição estrutural, entre o poema em prosa e o em versos, as linhas limítrofes podem ser relativizadas, não menos entre aquele e a prática ensaística. Neste sentido, Maria do Céu Fraga, nas suas reflexões em “Ensaio, idéias e paixões”, sublinha que a poesia e o ensaio “partilham características comuns, e transmitem uma relação semelhante do escritor com o mundo. Como o poema, o ensaio consegue afirmar o autor e a sua interpretação pessoal da vida, sugerindo sem deixar de apelar também à compreensão intelectual”.¹¹ É claro que não estou apontando categoricamente que *As posições do leitor* componham um ensaio, naquelas condições já devidamente fixadas por Sílvio Lima (1964) e João Barrento (2010), por exemplo, sobre o leitor e os seus modos de operacionalizar a leitura, mas, não se pode menosprezar o caráter interrogativo e reflexivo que os seus 12 textos contêm. Ao longo destes, o leitor ora é apontado numa posição interlocutiva e numa situação de percepção criadora sequencial e gradual do espaço apreendido:

⁹ GUSMÃO, 1990, p. 32.

¹⁰ GUSMÃO, 1990, p. 39.

¹¹ FRAGA, 2010, p. 72.

Enquanto lêes, sentes o peso e a espera da casa – irás anos depois ler a maçã no escuro – como se estivesses prestes a enlouquecer. Sentes a cor da casa, a força guardada dos móveis, os ruídos da cozinha para lá da esquina do corredor, o ruído que não podes ouvir do relógio de parede, a experiente aceitação com que a jarra poisa na coberta de veludo, com que as cortinas defendem a janela, com que as roupas e as loiças se mantêm nos armários, com que os livros se encostam e não deslizam (deslizarão) na estante, com que a lingueta da fechadura da porta da rua espera ser acionada.¹²

ora é descrito como um agente em constante estado de tensão, que não exclui a busca pelo sentido, ou, ainda, que não abandona a inferência de legibilidades possíveis na superfície vibrante das linhas por onde circula:

Então o leitor propriamente assim dito estremece e não sabe para que lado se há-de voltar, porque subitamente não cessa de aprender, de buscar o nome de um sofrimento que divide em si a luz das águas do céu, como uma cadeira de montanhas, uma linha de horizonte de onde sempre está a nascer o teu corpo deitado: meu amor.¹³

ou, ainda, como viajante que, mesmo centrado “em plena biblioteca”,¹⁴ investe numa demanda singular e “parte para longes terras”.¹⁵ Nesta aventura desmesurada, o poeta sublinha o gesto que acompanha o ato de ler: “o leitor escreve para ti, escreve como se fosse a ti que ele via ao mergulhar no mar, chamando com toda a dor do desejo pelo que seria então a memória do teu nome”.¹⁶

Mesmo que tais representações poéticas do leitor não sejam suficientes para configurar o perfil da obra dentro da categoria ensaística, todas as aproximações que faz não deixam de resvalar também naquela “eficácia pragmática”,¹⁷ característica do gênero. E é bom lembrar que *As posições do leitor* serão relançadas, posteriormente, em 2001, numa

¹² GUSMÃO, 1990, p. 30.

¹³ GUSMÃO, 1990, p. 40.

¹⁴ GUSMÃO, 1990, p. 33.

¹⁵ GUSMÃO, 1990, p. 36.

¹⁶ GUSMÃO, 1990, p. 43.

¹⁷ FRAGA, 2010, p. 72.

publicação conjunta com o ensaio de Eduardo Prado Coelho (2001), talvez uma das mais belas leituras sobre Manuel Gusmão (“Se o leitor escreve, tu escreves”) e com as fotografias de Duarte Belo. Nesta edição, o leitor desavisado realmente cai na armadilha de se defrontar com um texto munido daquela “atitude de ensaio”,¹⁸ que, movido pela balança do fazer poético, reflete sobre os gestos e as consequências da aventura da leitura.

As imagens fotográficas de Duarte Belo, que intercalam os blocos textuais, conferem uma sensação de flexibilização estrutural na ordem das sequências, no sentido de que elas ora apontam e reiteram a mensagem dos textos já apresentados, ora antecipam e relativizam o conteúdo de algumas idéias neles contidas. Não será à toa, portanto, que Eduardo Prado Coelho encontrará nesta obra uma “metafísica da leitura”, posto que “no acto de ler se concentra o processo do conhecer, e que o livro ou os códigos de que as linguagens são feitas, sustentam a grande metáfora epistemológica: do imenso livro do mundo até ao genoma humano”.¹⁹

Esta mudança de cenário livresco e editorial sugere um caminho outro de se pensar a natureza e a categoria do texto literário, afinal, será o título *As posições do leitor* uma coletânea puramente enquadrada na instância poética? Ou poderá ela também, enquanto instância literária, passear por outras modalidades, incluindo o ensaio? A singularidade desta obra reside, no meu entender, na capacidade que tem de encenar poeticamente não só os gestos requeridos na leitura, mas também pôr em cena o papel do seu agente principal, o leitor, sem abrir mão de uma profunda reflexão sobre a natureza do próprio ato de ler. Em outras palavras, longe de equacionar o leitor e as posições de sua atividade em categorias meramente passivas e de completa fruição deleitosa, Manuel Gusmão parece sublinhar as implicações tensas e desassossegadas que um exerce sobre o outro. Daí a sua conclusão de que “o leitor é um vocativo que está sempre fora do lugar”,²⁰ como uma espécie de viajante que, a cada paragem, vai descortinando paisagens e elementos distintos, sem perder o poder de observação e absorção.

Ainda que, na sua proposta de história da leitura, Alberto Manguel (1997) tenha colocado o ato de ler numa posição privilegiada em relação

¹⁸ MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 20.

¹⁹ COELHO, 2001, p. 80.

²⁰ GUSMÃO, 1990, p. 39.

ao de escrever, Manuel Gusmão, ao contrário do ensaísta argentino (naturalizado canadense), parece compreender os dois atos como autônomos, porém, interdependentes. Ele próprio, em recente entrevista, aponta a motivação do escrever a partir, primeiramente, daquilo que lê e, também, das intervenções advindas destas leituras. Como declara, o escrever constitui aquela apropriação salutar de recuperar o texto de outro num jogo consciente: “Eu roubo o que me interessa para um determinado poema”.²¹

Ora, com tal deambulação inicial, não quero aqui cair na afirmação categórica que Manuel Gusmão e *As posições do leitor* constituam um autor e uma obra pós-modernas. No entanto, a exemplo dos traços pós-modernos possíveis de serem detectados na ficção portuguesa atual, conforme defendidos por Isabel Pires de Lima (2000), acredito que aquela percepção pós-moderna sensível, de que a adequação puramente formal já não preenche e nem suporta as preocupações do sujeito do entre-séculos XX e XXI, também esteja presente nas pautas de reflexão do poeta português em estudo. Alguns sinais, inclusive, soam-me extremamente insinuadores desta necessidade estética de fazer dialogar as categorias textuais em vasos comunicantes que se abastecem mutuamente. A obra de 1971, reeditada em 2001, por exemplo, abre um espaço para se pensar esta permuta entre o ato poético e o gesto ensaístico. Além disto, não se pode esquecer que a obra com a qual Manuel Gusmão foi galardoado com o Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho, em 2011, leva no título uma expressão por ele utilizada no 8º. poema em prosa de *As posições do leitor*: “tatuagem e palimpsesto”.²²

Ou seja, poeta na sua origem, sendo esta o seu território de pertença, Manuel Gusmão não abandona o exercício crítico sobre a arte e o fazer poéticos, constituindo-se um dos principais ensaístas da atualidade no cenário português. Gosto mesmo de pensar que o autor de *Tatuagem e palimpsesto* faz parte de toda uma refinada linhagem de poetas-ensaístas que, incansavelmente, se debruçaram não apenas sobre a poesia dos seus conterrâneos e contemporâneos (ou não), mas também sobre a ficção, onde se incluem nomes como os de José Régio, Jorge de Sena, Helder Macedo, Natália Correia e David Mourão-Ferreira.

²¹ GUSMÃO, 2010a, p. 149.

²² GUSMÃO, 1990, p. 38.

Ao se aventurar analiticamente sobre nomes da ficção portuguesa, como os de Carlos de Oliveira, Nuno Bragança, Almeida Faria, Manuel Tiago, Maria Velho da Costa, Modesto Navarro e Maria Gabriela Llansol, fico a me interrogar se Manuel Gusmão não estaria apostando num caminho bem diverso ao de uma certa crítica que, já nos anos de 1970 e 1980, apregoava uma supremacia qualitativa da poesia sobre a prosa portuguesa como forma de nítida recusa do predomínio ditatorial de grandes nomes editoriais a monopolizar o mercado livreiro.²³ Se tal insatisfação em relação à falta de critérios para escolha e publicação desenfreada de certos autores pode ser entendida como justificável, sobretudo, no cenário pós-25 de Abril de 1974, quando as expectativas de superação das décadas de censura alimentavam a esperança de uma renovação literária, ansiosamente aguardada pela onda de obras saídas das gavetas recém-abertas, por outro, na contramão destas posturas genologicamente separatistas e hierarquizadoras, Manuel Gusmão transita entre o olhar ensaístico sobre a poesia e a leitura de alguma prosa

²³ Sem querer alimentar a criação de qualquer tipo de polémica – até porque ela não existe, sobretudo, se levarmos em conta que os dois nomes doravante mencionados possuem um estreito laço de amizade –, não posso deixar de perceber as diferenças de posicionamentos entre Manuel Gusmão e Joaquim Manuel Magalhães, por exemplo. Este, por mais de uma vez, afirmou não gostar de ler ficção, porque esta, dentro do cenário português, não chegava, em termos qualitativos e estéticos, à altura da poesia (MAGALHÃES, 1989). Por outro lado, é preciso compreender que a fala de Joaquim Manuel Magalhães direciona-se a determinados grupos editoriais monopolizadores das publicações, privilegiando, muitas vezes, ficcionistas de qualidade duvidosa e deixando de lado nomes cimeiros da poesia portuguesa. Tanto ele reconhece, em certos momentos, a relevância de alguns prosadores publicados nas décadas de 1970 e 1980 – o que não deixa, ainda, de ser uma contradição, e bem salutar, diga-se de passagem –, que, em *Os dois crepúsculos* (1981), celebra com exatidão e justeza a obra romanesca de Agustina Bessa-Luís e o texto capital de Jorge de Sena, *Sinais de fogo*; e, em *Um pouco da morte* (1989), revigora a sua revolta contra a “mediocratização profunda dos hábitos culturais” (1989, p. 186) da sociedade portuguesa, sem deixar de apontar um elenco expressivo do romance português: Tomás de Figueiredo, Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira, dentre outros. Se não se deve, simplesmente, demonizar a crítica contumaz do ensaísta, porquanto as suas interrogações possuem uma justificativa plausível, por outro lado, não se pode deixar de perceber a dúvida sintomática que lança sobre a produção ficcional contemporânea, sobretudo, quando a compara com nomes da poesia. Reitero que não se trata de uma polémica, mas, tão somente, uma exposição comparativa de posicionamentos de leitura bem distintos.

de ficção portuguesa, destacando nomes pouco corriqueiros nos cenários das celebridades mais acostumadas ao gigantismo e ao exibicionismo públicos. Em outras palavras, a postura crítica de Manuel Gusmão aponta para um caminho inverso, no sentido de mostrar que, mesmo diante de alguma desconfiança, a ficção portuguesa ainda mantém o seu halo de singularidade. Sem mencionar o fato de que, entre a poesia e a prosa de ficção, não devem existir barreiras totalizadoras ou graus de subordinação estética, antes as duas manifestações podem exercer leituras e trocas, com resultados bastante positivos.

Acredito, portanto, que o mesmo rigor que movimenta a mão do poeta não deixa de habitar o espírito seletivo com que olha, escolhe e elege os seus ficcionistas para a sua aventura de leitura. Daí a minha preocupação em resgatar aqui, ainda que brevemente, não o Manuel Gusmão leitor-ensaísta de poesia, mas o de ficção, cujo exercício evidencia um refinamento intelectual singular. Nunca será demais, no entanto, repetir que o autor de *Uma razão dialógica* (2011) é um dos mais reconhecidos ensaístas da poesia portuguesa, tradutor e estudioso da obra de Francis Ponge (sobre quem defendeu uma tese de doutoramento, em 1987),²⁴ autor de obras referenciais, tais como *A poesia de Carlos de Oliveira* (1981), *A poesia de Alberto Caeiro* (1986a), *Poemas de Ricardo Reis* (1992), além de leituras de obras de Gastão Cruz, Herberto Helder, Mário Cesariny, Rómulo de Carvalho, Ruy Belo e Sophia de Mello Breyner Andresen, algumas posteriormente reunidas em *Tatuagem e palimpsesto* (2010b).

Ao contrário destes e de outros textos seus que se dedicam à leitura de poesia, os de ficção, quase sempre, habitam (e ainda permanecem neles?) os espaços marginais das edições dos romances. Excetuando-se o caso de Carlos de Oliveira, poeta a quem dedica uma parte significativa de sua produção ensaísta – o autor de *Trabalho poético*, além de ocupar três grandes ensaios no referido título de 2010, é alvo de uma análise de fôlego sobre o livro *Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem* (2009)²⁵ –, todos os outros (incluindo também o próprio

²⁴ Ainda como tradutor, foi responsável pela divulgação, em Portugal, de antologias e obras de Galvano Della Volpe e Pedro Calderon de la Barca.

²⁵ Vale lembrar que este ensaio teve uma versão inicial ("*Finisterra: tatuagem e palimpsesto. Apontamentos*"), publicado na revista *Relâmpago*, em 2002, em *Dossier sobre Carlos de Oliveira*.

Carlos de Oliveira) ganham de Manuel Gusmão prefácios, posfácios e textos introdutórios.

De acordo com a definição dada pelo *Dicionário de termos literários*, o prefácio (e, por extensão, o posfácio, alterando os termos de localização) constitui uma “declaração preliminar, parte introdutória duma obra mais extensa, [...] emprega-se geralmente para designar as notas introdutórias do autor ou do editor dum livro, em que se menciona a finalidade deste e se agradece as ajudas eventualmente recebidas”.²⁶ Já aqui, o leitor atento logo perceberá que os escritos de Manuel Gusmão não se enquadram ortodoxamente em tais categorias, porquanto as ultrapassa em todas as suas condições. Não se trata de uma simples “declaração”, porque não intenta apresentar opiniões categóricas e definitivas sobre a obra lida, antes, aponta mais interrogações e, com estas, a busca incessante por respostas, que, numa postura assumida conscientemente, sabe que pode não as alcançar. Também não se contenta com a designação informativa sobre determinados autores e/ou obras, mas procura investigar as relações contextuais de cada um deles, procurando observar os seus laços dialogantes. Ou seja, nas leituras que faz da ficção portuguesa, Manuel Gusmão não deixa de oferecer aquela “*palingenesia do espanto original* que [o] leva a interrogar tudo de novo, numa incessante *peripécia da inteligência*”,²⁷ muito mais característica do ensaio.

Já adiante, portanto, o meu ponto de vista em dimensionar as nomenclaturas utilizadas nos seus textos sobre ficção (“prefácio”, “posfácio” e “introdução”) como meros pretextos retóricos, que designam mais a sua localização dentro da edição final da obra. Conforme veremos a seguir, tais títulos não podem ser simples e redutoramente conformados a sua disposição espacial porque todos os seus textos apresentam aquela “*atitude ginástica do intelecto* que, repudiando o autoritarismo, pensa firmemente por si só e por si próprio”.²⁸

Na mesma altura em que escreve *As posições do leitor*, em 1971, sabe-se, a partir dos seus relatos introdutórios, que Manuel Gusmão (1986b) escreve a sua tese de licenciatura, defendida em 1970, mas somente publicada em 1986, com o título *O poema impossível: o Fausto*

²⁶ SHAW, 1982, p. 367.

²⁷ BARRENTO, 2010, p. 34.

²⁸ LIMA, 1964, p. 201.

de Pessoa, constituindo-se num dos textos incontornáveis sobre a obra dramática do poeta da geração de *Orpheu*. Igualmente naquela mesma época, escreve uma primeira versão e, em 1978, publica em forma de prefácio a sua releitura do romance *A noite e o riso*, de Nuno Bragança (1985). Dados que poderiam parecer aleatórios, porém, no meu entender, são pragmáticos em apontar o gesto de Manuel Gusmão como um crítico sensível e contextualizado com sua época, preocupado em refletir sobre questões pontuais da literatura, independentemente se a obra analisada é de poesia ou de prosa de ficção.

Gosto de pensar, neste sentido, que o mesmo rigor presente no seu trabalho como poeta e como leitor de poesia não deixa de existir no seu exercício de crítico de ficção. Sua escolha é extremamente refinada, tanto no que diz respeito aos nomes escolhidos para a abordagem (alguém duvidará da relevância mais do que reconhecida de nomes como os de Almeida Faria, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Llansol dentro do cenário ficcional português?), quanto com uma evidente saída dos holofotes e lugares-comuns dos caminhos da crítica, ao aportar nos textos de Manuel Tiago, Modesto Navarro e Nuno Bragança.

Crítico de linhagem marxista – não será à toa, por exemplo, que Karl Marx e Francis Ponge, este último, poeta militante do Partido Comunista Francês, figurarão entre os autores citados em epígrafes nas suas obras ensaísticas –, herdeiro, por assim dizer, de gestos críticos, como os de um Óscar Lopes e de um Eduardo Lourenço, por exemplo, Manuel Gusmão se singulariza porque se mantém fiel à sua linhagem teórico-crítica, mas não se restringe a ela, posto que consegue valer-se de outros caminhos metodológicos para a realização do seu exercício analítico, onde se incluem nomes paradigmáticos de correntes críticas como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, dentre os quais Emile Benveniste, Roland Barthes e Maurice Blanchot. E aqui, parece-me, o seu primeiro grande ensaio sobre ficção constitui um exemplo sintomático desta tomada de posição.

Escrito originalmente como ensaio para uma revista, e depois redesenhado como prefácio à segunda edição, pela chancela das Publicações Dom Quixote, o prefácio ao romance *A noite e o riso* carrega algumas peculiaridades. A primeira delas é a sintonia que desenvolve com o texto analisado. Gerado por Nuno Bragança como uma espécie de tríptico, Manuel Gusmão logo observa a “singular novidade do

romance”,²⁹ que, com seus três painéis em sequência, despontava “os elementos de uma certa modernidade possível, mesmo que sob novas e diversas formas e empenhos”.³⁰ Aliás, pode-se dizer que este encantamento pelo novo e pelo incomum, dentro de um *status quo* literário definido, parece ser a tônica do espírito do ensaísmo literário de Manuel Gusmão. Isto pode ser detectado na maneira como, neste trabalho sobre a ficção braganciana, procura manter com a estrutura do material analisado algumas redes de coerência.

Com três painéis bem distintos, *A noite e o riso* apresenta-se como uma obra alicerçada na técnica construtiva do fragmento. Ainda que muito distintos entre si, estes blocos romanescos guardam uma semelhança pelo fato exatamente serem montados como uma “representação executada em três painéis, podendo os dois painéis laterais fechar como portas na frente do painel central”.³¹ Ora, atento observador da definição de “tríptico”, Manuel Gusmão parece apostar nesta concepção artística, ao observar a importância do bloco central e do movimento convergente que a primeira e a terceira partes do romance estabelecem com ele. Enquanto estas são numeradas, a segunda carrega antes de cada fragmento nomes de personagens e situações condizentes com o material narrativo.

Interessante observar que esta seção central vai paulatinamente desconstruindo as partes sedimentadas em fragmentos numerados, apresentadas nas duas extremidades deste tríptico narrativo, sugerindo, assim, na sua estrutura, outras modelações de fragmentos, com diferentes disposições genológicas. Todo este segundo bloco põe em circulação distintas modalidades textuais, que passam da distribuição dramática de diálogos de personagens ao discurso epistolográfico, e deste a pequenos conjuntos de parágrafos dispostos em cantos diferentes da página, sem esquecer o esquema gráfico com a reunião dos nomes dos personagens e as notas, sempre redigidas com fontes menores no final de algumas de suas partes.

A princípio, a disposição estrutural do prefácio poderia dar a entender uma dissonância em relação à tripartição do texto romanesco.

²⁹ GUSMÃO, 1985, p. 11.

³⁰ GUSMÃO, 1985, p. 11.

³¹ LUCIE-SMITH, 1990, p. 200.

No entanto, Manuel Gusmão opta por desenvolver seu prefácio/ensaio,³² com uma subdivisão em duas partes, procurando estabelecer com a obra lida uma relação de coerência e consonância. Vejamos. Na primeira, como no romance analisado, o leitor move-se em três seções (I.A, I.B e I.C), concluindo cada uma delas com uma nota explicativa. Destas três, é exatamente a central aquela que carrega dados mais expansivos e esclarecedores sobre aquele “trabalho do livro”,³³ que o ensaísta anuncia. Ou seja, toda esta primeira seção também aparenta carregar na sua arquitetura os mesmos moldes basilares de um “tríptico”. Por fim, a segunda seção, subdividida (não em três, mas) em dois pequenos blocos, parece sugerir um díptico, e não um tríptico, como o texto de Nuno Bragança.

Interessante observar que esta releitura de Manuel Gusmão (em dois blocos), enquanto momento introdutório da obra (ou seja, seu “prefácio”), acaba propiciando uma configuração ambígua ao corpo geral desta edição, quando observada a soma daquele com o romance propriamente dito.

Tal interrogação instaura-se neste conjunto, quando no desfecho deste “Relatório de releitura”, Manuel Gusmão anuncia: “[...] a necessidade é a relação entre o espaço literário e o espaço da experiência sensível, é a relação que torna o trabalho da escrita não trabalho intransitivo ou insularizado mas trabalho sobre o mundo e sobre nós”.³⁴ Diante da percepção de que a “vida trabalha”³⁵ em conjunto com o debruçar-se sobre o livro, não será também esta constante revisitação, esta releitura, uma espécie de necessidade de não se afastar da matéria literária, mas com ela manter uma relação íntima e indivisível, a ponto mesmo de não se poder distinguir, entre a prática ensaística e a criação romanesca, as fronteiras entre o espaço literário e o espaço da experiência sensível?

Entre a proposta analítica de Manuel Gusmão e a efabulação romanesca de Nuno Bragança, quais os dispositivos que apontariam o

³² A expressão “prefácio (ou posfácio)/ensaio” deve ser entendida, aqui, como uma forma de, primeiramente, situar o local onde o texto de Manuel Gusmão aparece na obra em destaque, e, em seguida, reiterar o caráter expansivo, argumentativo e reflexivo que o seu ensaísmo emprega e desenvolve.

³³ GUSMÃO, 1985, p. 9.

³⁴ GUSMÃO, 1985, p. 35.

³⁵ GUSMÃO, 1985, p. 9.

papel de cada um destes textos, enquanto espaços de literariedade e de sensibilidade? Ao leitor mais atento, este “Relatório de releitura” nada resguarda da secura e da esterilidade de uma mera exposição descritiva de dados. Muito pelo contrario, lido como um trabalho transitivo e, logo, não insularizado, que com o romance estabelece um elo inextricável, não poderá a narrativa braganciana figurar como uma terceira parte de um tríptico, já que as duas seções do prefácio/ensaio gusmaniano comporiam as suas duas primeiras instâncias?

Lidas num conjunto subsequente – as duas porções textuais de Manuel Gusmão e a terceira, composta pelo romance de Nuno Bragança –, não poderão elas sinalizar uma espécie de escrita que procura vislumbrar o trabalho sobre um mundo e, com ele, sobre o próprio fazer artístico? Afinal, como sugere o poeta de *As posições do leitor*, não é o leitor que “escreve para que seja possível”³⁶ a realização de todo este emaranhado de reflexões? Não será, aqui, o leitor/ensaísta aquele que viceja o ato de reler e reescrever como um gesto de criação? E não será este gesto também uma maneira de o autor se colocar em sintonia com aquela perplexa “experiência sensível que desde então se tem movido”,³⁷ presente no romance *A noite e o riso*? Assim sendo, no meu entender, o próprio ensaísta enceta esta via de leitura, quando ressalta que a composição de Nuno Bragança presentifica um “tríptico em desequilíbrio”.³⁸ Ou seja, a terceira parte, mais robusta e de maior extensão (o próprio romance), poderia bem compor, junto com as duas partes do ensaio de Manuel Gusmão, este corpo visível fragmentado, desigual e densamente plástico, em forma de texto total.

Na verdade, nada cede à gratuidade neste prefácio/ensaio de Manuel Gusmão. Num primeiro momento, o poeta-leitor prefere dedicar-se à novidade estrutural do romance de Nuno Bragança e à modernidade que ele instaura no cenário português na virada das décadas de 1960-1970. Atente-se, por exemplo, na seção I.C:

E temos o 3º. painel, que sempre me tem dado água pela barba. São 16 fragmentos onde surgem pequenas histórias, imagens, cenas, onde perpassa o manso e sábio prazer do contador de histórias, sabedor do mundo, “sentado em

³⁶ GUSMÃO, 1990, p. 44.

³⁷ GUSMÃO, 1985, p. 11.

³⁸ GUSMÃO, 1985, p. 13.

frente de uma tarde de trigo”, ao pé de um velho, talvez mais sabedor ainda.³⁹

Já na parte II, suas atenções voltam-se para a ironia como grande recurso e “princípio construtor” da narrativa, que sobre esta opera “através dos fragmentos”.⁴⁰ Na verdade, Manuel Gusmão observa de maneira muito sensível que a elaboração deste texto de Nuno Bragança aposta numa reivindicação não *da matéria a ser narrada*, mas de *como ela é narrada*, centralizando, portanto, sua relevância no estatuto do narrador, daquele que, à maneira do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante” de Walter Benjamin,⁴¹ vale-se da própria linguagem literária, para, através dela, reelaborar outros e novos modos de compor e criar uma obra. Neste sentido, Manuel Gusmão não deixa de sublinhar o papel político do leitor sobre a obra que se dedica a analisar. Como ele próprio conclui:

A literatura como trabalho transformador é, nesse aspecto, uma das formas de produção ideológica onde essa possibilidade de transformação de si pode existir mais rigorosamente, enquanto no domínio da produção material ela depende mais evidentemente da realização de certas condições históricas – económicas, sociais e políticas.⁴²

Diferente, portanto, de qualquer outro objeto produzido materialmente, nesta concepção, a literatura – independentemente dos seus aspectos genológicos – possuiria uma singularidade transformadora a partir de sua capacidade de produzir um pensamento e um posicionamento ideológicos. Se, como nos faz crer Claude Prévost, a escrita é uma espécie de “leitura criadora”,⁴³ Manuel Gusmão parece compactuar com a lição do mestre francês, no sentido de que o seu gesto de escrever ensaia também o de “criticar o real contrapondo-lhe uma realidade doutro tipo”,⁴⁴ seja ela a romanesca, nas obras que apresenta e intenta analisar, seja ela ensaística, nas leituras que estabelece com o objeto abordado.

³⁹ GUSMÃO, 1985, p. 25

⁴⁰ GUSMÃO, 1985, p. 30.

⁴¹ BENJAMIN, 1985, p. 199.

⁴² GUSMÃO, 1985, p. 34.

⁴³ PRÉVOST, 1976, p. 56.

⁴⁴ PRÉVOST, 1976, p. 220.

Observa-se, portanto, que, neste prefácio-ensaio, Manuel Gusmão investe as suas inquietações sem resvalar para outras obras do autor e com elas tenta estabelecer algum tipo de vínculo – e por razões óbvias, já que, quando escreve a primeira versão deste estudo, em 1970, Nuno Bragança só havia publicado *A noite e o riso* (1ª. edição em 1969 e a 2ª. em 1971). No entanto, é possível notar que o mesmo não se pode dizer de outros títulos publicados com a mesma função de apresentar e prefaciар (ou posfaciар) uma determinada obra de prosa de ficção.

Neste caso específico, os seus textos sobre Maria Velho da Costa e Almeida Faria expandem o horizonte analítico, no sentido de que o crítico não objetiva estabelecer uma rede de reflexões alicerçado unicamente na obra escolhida para prefaciар e/ou posfaciар. Tal perspectiva pode ser observada em “*Casas pardas – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica*”, de 1986.⁴⁵

De maneira exemplar, como fizera no ensaio sobre *A noite e o riso*, de Nuno Bragança, Manuel Gusmão reconhece a novidade de certos textos ficcionais no cenário português pós-1974, sem esquecer aqueles que, publicados durante o período da ditadura salazarista, apontavam um horizonte promissor, em termos de renovação estética. A consciência desta mudança de cenário e das perspectivas que a liberdade de expressão e de imprensa trouxe para a sociedade portuguesa constitui o vetor principal para a escolha e a reflexão das obras que interessam mais o crítico e o leitor de ficção. Não será à toa, portanto, que, na apresentação do texto de Maria Velho da Costa, o autor de *Tatuagem e palimpsesto* teça a seguinte afirmação:

Se a revolução portuguesa no seu fluxo e através mesmo dos seus refluxos é a irrupção irrecusável de gentes inúmeras na *cena* política, a irrupção de uma fala tateante e truculenta, construção de uma voz múltipla e abertura de um violento diálogo, numa aceleração e distensão que exibem a evidência de que é história, mesmo nas suas denegações, aquilo que vivemos; no ritmo e modo outro, específico da ficção, é também a libertação do contar, a

⁴⁵ A fim de destacarmos as ligações e formas de pensamento nos ensaios de Manuel Gusmão, optamos, aqui, por abordar apenas o “Prefácio” ao romance *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, ainda que tenhamos ciência do seu “Posfácio” a *O amante do Crato* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2012).

profusão dos modos de narrar e das histórias, a proliferação das escritas falantes e das falas individuando-se.

[...]

Tudo isto porque creio ser necessário dizer, lembrar, aqui – esta eclosão tem sido notada e tem tido os seus factores e reflexos publicitários e comerciais, em termos de *mercado*, sobretudo a partir dos anos 80 – que *Casas pardas* é seguramente, no mínimo, um dos maiores romances do período inicial desta eclosão, e um daqueles em que várias das encruzilhadas desta modernidade se deixam ver em acentuada filigrana, se cruzam e se constelam de uma forma poderosamente singular.⁴⁶

O que chama a atenção logo na sua abertura é a percepção do ensaísta em verificar as mudanças incontornáveis que a ficção portuguesa assumiu depois do evento revolucionário dos Capitães de Abril. A liberdade do contar, ou, na feliz expressão gusmaniana, “a profusão dos modos de narrar e das histórias”, constitui um dos marcos de toda uma produção em prosa que intensificou e consolidou um fluxo de modernidade (ou, mesmo, de pós-modernidade, dependendo do ponto de vista crítico assumido) na cena literária.

Ao ler *Casas pardas* (1ª. edição em 1977) como um romance polifônico que, na conjugação de vozes de suas personagens, entretece um diálogo polifônico com outros textos e com o seu contexto histórico, não deixa Manuel Gusmão de ir buscar no projeto de escrita de Maria Velho da Costa a sustentação para as suas idéias de leitura. Assim, outros títulos, como *Maina Mendes*, *Lucialima* e *Cravo*, são também convocados para reiterar a singularidade do romance analisado.

Mas, parece que o crítico tem uma preferência incomum sobre obras que propiciam um diálogo com elementos de ordem visual. Já na abordagem do romance *A noite e o riso*, Gusmão cede à tentação de construir sua leitura num texto alicerçado em painéis, como no “Tríptico” anunciado por Nuno Bragança. Também em *Casas pardas*, ele aposta na análise da estruturação do romance a partir do espaço indicado pelo sintagma formador do título: “A mais visível e evidente organização do

⁴⁶ GUSMÃO, 1996, p. 14-15.

romance é em cinco sequências de ‘casas’”.⁴⁷ Com esta imagem, procura destacar a construção polifônica, a “re-semantização do nome próprio”⁴⁸ e a individualização dos seus agentes, que cada “Casa” imprime na estruturação do romance.

Valendo-se de esquemas gráficos – que nada mais são do que instrumentos didáticos para facilitar a visualização do seu modo de leitura – e de referências a outros críticos da obra de Maria Velho da Costa – Eduardo Lourenço, Luis de Sousa Costa, Maria Alzira Seixo, Margarida Barahona e Silvina Rodrigues Lopes, por exemplo –, Manuel Gusmão vai pontuando os aspectos estruturais e estéticos que reiteram a sua afirmação sobre a posição de destaque do romance em estudo no cenário português pós-Revolução dos Cravos. Na perspectiva gusmaniana, o romance de Maria Velho da Costa atinge um nível bem acabado de montagem, reunindo dois modos diferentes e intercambiantes da ficção contemporânea. De um lado, a autoconsciência arquitetural das bases composicionais, a que ele nomeia como “rigor da *construção*”,⁴⁹ e de outro, a incidência de uma escrita fundamentada na plurivocalidade, na polifonia, na descontinuidade, graças à colagem de fragmentos, a que ele também irá chamar de “a *paixão* da frase”.⁵⁰

Ao elaborar uma leitura onde a conjunção entre atitudes tão díspares no ato de criação literária seja uma marca pontual no seu projeto de escrita ensaística, Manuel Gusmão aposta não numa harmonização pacífica entre estes eixos criadores, mas numa tensão salutar, onde a “‘estratégia construtivista’ e a ‘estratégia pluralizante’ se contaminam, jogam, interagem”.⁵¹ Em outras palavras, é na percepção de uma necessária não incompatibilidade entre elementos estruturais e propostas esteticizantes que o crítico português sublinha não apenas a autoreferencialidade, mas também a metaficcionalidade do tecido efabulatório de Maria Velho da Costa, posto que, segundo Manuel Gusmão, “pelo modo como se manifesta, esta tensão complexifica e exhibe a consciência do fazer literário, não como artesanato aplicado e insularizado, ensimesmamento

⁴⁷ GUSMÃO, 1996, p. 17.

⁴⁸ GUSMÃO, 1996, p. 23.

⁴⁹ GUSMÃO, 1996, p. 52.

⁵⁰ GUSMÃO, 1996, p. 52.

⁵¹ GUSMÃO, 1996, p. 52.

em pose, mas como necessidade de poética, investimento de paixão”.⁵² Destarte, compreende-se a singularidade no acabamento de *Casas pardas* e os indícios de um apego à (pós-)modernidade, tão presente no momento histórico português pós-1974.

Aliás, é neste cenário que o leitor Manuel Gusmão escreve para que seja possível perceber as novidades que a ficção portuguesa contemporânea tem para oferecer aos cenários cultural e artístico nacionais, e, para tanto, vale-se de dois exemplos que conhece bem e neles reconhece a faculdade de renovação e de fomentação de novos modos de narrar uma história: Nuno Bragança e Maria Velho da Costa. Sobre os dois escritores, pondera Manuel Gusmão:

Em 1969, publicaram Maria Velho da Costa e Nuno Bragança os que eram os seus primeiros romances: *Maina Mendes* e *A noite e o riso*. De forma acentuadamente diferente, eram ambos romances singularmente novos. Os romances posteriores de um e outro, foram tecendo essa singularidade, de forma diferente narrando histórias da história.⁵³

Aparentemente, colocados lado a lado, ambos os autores em tela poderiam deflagrar uma separação inconciliável em termos de técnica de composição narrativa. No entanto, pela exata comparação das diferenças, dos detalhes dissonantes entre os dois projetos de consecução ficcional, Manuel Gusmão consegue observar e guardar “a especificidade das escritas dos dois escritores”,⁵⁴ pondo em destaque um diálogo possível que extrapola as malhas do tecido textual. Aporta, assim, na singular (pós?)modernidade que cada um constrói e oferece ao seu leitor.

Da “consciência do fazer”⁵⁵ literário à prática da fragmentação polifônica na arte ficcional de Maria Velho da Costa (bem como de Nuno Bragança), Manuel Gusmão reconhece a impossibilidade de se tratar de um aspecto e menosprezar o outro na prática analítica, daí a sua insistência em salientar e pôr em destaque um dos eixos significativos do seu pensar ensaístico: a noção do tempo histórico e sua dimensão

⁵² GUSMÃO, 1996, p. 52.

⁵³ GUSMÃO, 1996, p. 54.

⁵⁴ GUSMÃO, 1996, p. 54.

⁵⁵ GUSMÃO, 1996, p. 53.

nas malhas efabulatórias. Ao examinar este entrelaçamento inextricável, afirma categoricamente: “O tempo histórico é, neste romance, múltiplo e de várias formas inscrito. [...] Mas a historicidade, a fulguração literária da cena da história não é só assim, mas também no cerne da construção do livro, a plurivocalidade como processo estratégico da individuação”.⁵⁶

Esta precisão em vasculhar e particularizar as nuances das apropriações literárias do tempo histórico vem a se constituir um *leitmotiv* obsessivo nas criações textuais de Manuel Gusmão. Neste sentido, ao lado dos ensaios sobre Nuno Bragança e Maria Velho da Costa, o dedicado a Almeida Faria constitui um ponto de paragem obrigatória.

Em “*Cortes: a paixão de um tempo de desgosto*”, assinado em 1986, sobre o romance de Almeida Faria (1ª. edição em 1978), Manuel Gusmão deixa claro o seu método de leitura ao reivindicar a impossibilidade de se falar de um texto fora dos seus muitos contextos:

Um romance, um texto literário, é sempre uma configuração mais ou menos acentuadamente singular, mas essa singularidade pode sê-lo precisamente na medida em que é relativa. Relativa a outras configurações no mundo dos textos, e muitas vezes desde logo a outros textos do que vai sendo assinado (ou foi assinado) como uma mesma obra. No caso de *Cortes* (primeira edição de 1978), a sua singularidade deve ser buscada proximamente no espaço em que para nós hoje existe, o de uma “sequencia romanesca” que começou por ser a *Trilogia Lusitana* (1982), na qual se integrava como painel central, após *A Paixão* (1965) e antes de *Lusitânia* (1981), e que depois se transformou em *Tetralogia Lusitana*, por se ter prolongado com *Cavaleiro Andante* (1983).⁵⁷

Interessante observar como, aqui, Manuel Gusmão também se vale da técnica construtiva do pensamento analítico a partir da disposição imagética trazida das artes plásticas. Se no romance de Nuno Bragança, a aproximação com os painéis fica sugerida pelo subtítulo que o autor de *A noite e o riso* aplica à sua obra, aqui, no exame minucioso que faz da obra de Almeida Faria, novamente, o ensaísta português vale-se de uma metodologia orgânica para perceber o texto analisado como parte integrante

⁵⁶ GUSMÃO, 1996, p. 40 e 47.

⁵⁷ GUSMÃO, 2013, p. 9.

de uma sequência que, a princípio, se articula num grande projeto tripartido, para, depois, dar lugar a uma consecução em quatro partes.

Ao longo de todo este prefácio/ensaio, Manuel Gusmão não abre mão de apresentar o romance *Cortes* diretamente ligado com o projeto de criação do romance antecedente, *A paixão*, procurando sublinhar “uma solidariedade discursiva real”,⁵⁸ ou seja, uma série de consonâncias existentes, na construção de personagens e de aspectos da trama narrativa, bem como as dissonâncias e as diferenças no tratamento da linguagem literária que, ao longo dos treze anos que separam os dois romances, distinguem os textos de Almeida Faria. E tal mudança entre os dois títulos de 1965 e 1978, respectivamente, é percebida, sobretudo, na montagem da categoria “tempo”, seja ele lido como matéria ficcional das duas prosas, seja como fenômeno externo que as separa em épocas distintas. Sensível no tratamento da arte efabulatória, Manuel Gusmão frisa de maneira pontual que a linguagem de Almeida Faria muda, sobretudo, “no *tônus* fundamental do dizer a habitação do tempo histórico”.⁵⁹ Talvez, num dos momentos mais elucidativos de sua leitura, o crítico consegue entrelaçar o tempo decorrido dentro das duas narrativas com o tempo em que estas se deram a nascer e surgir no cenário literário português. Segundo ele,

Singular inverossimilhança, pelo menos em relação ao primeiro livro e, sublinhe-se, retrospectivamente *produzida*. Singular e admirável, porque não *lapso*, mas efeito de *construção*, ou de como a ficção encena a história. É como se entre dois dias, ficcionados como seguindo-se, tivessem passado anos, como aliás acontece entre a publicação de *A paixão* e a de *Cortes*, com o 25 de abril de 1974 pelo meio. E deve entender-se que este *como se* não é tanto uma “liberdade” que a ficção literária se consente, mas uma possibilidade constitutiva sua.

Agora vejamos: contando o antes do 25 de Abril, *Cortes* não pode deixar de fazê-lo a partir do conhecimento dessa data e até mesmo de expor o que ela *vale* no *ethos* da escrita que conta o passado com que ela rompe. [...] Título que emblematiza este corte histórico, que o texto de várias formas permite ler na escrita do romance e que

⁵⁸ GUSMÃO, 2013, p. 17.

⁵⁹ GUSMÃO, 2013, p. 17.

diversamente é simbolicamente antecipado na morte do pai, na fuga de João Carlos, no afastamento de Piedade; mas que figura também o “tempo de gente cortada” que o romance consta.⁶⁰

Em outras palavras, o método empregado por Manuel Gusmão, qual seja, o de olhar os tempos e os dias articulados no bojo dos dois romances – *A paixão* e *Cortes* –, sem perder de vista a mudança epocal em que os dois textos foram gestados – um antes e outro depois da Revolução dos Cravos –, não deixa de acompanhar aquela lição do mestre Antonio Candido, para quem a compreensão do texto só pode ser alcançada “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”.⁶¹ Se tal forma de tratamento radica a linha de leitura de Manuel Gusmão numa ênfase sociológica, em que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”,⁶² não se pode esquecer que a sua herança marxista também aqui se faz presente. No entanto, não a utiliza como forma ortodoxa de ler o texto, antes procura acentuar a obra a uma determinada genealogia ideológica.

A preocupação de Manuel Gusmão, crítico de ficção, parece ser a de mostrar as possibilidades de leitura que o romance de Almeida Faria oferece, sem descartar – e eu diria mesmo sem menosprezar, antes procurando intensificar – as ligações entre um texto e outro, e entre um romance e os seus diferentes contextos: o político português pós-25 de Abril; o artístico-literário que o coloca intertextualmente como sequência de uma Trilogia/Tetralogia; e o crítico, que também o insere numa família de leitores que ainda inclui Eduardo Lourenço, Maria Alzira Seixo e Óscar Lopes. Todos estes predecessores são lembrados e citados ao longo de sua análise.

Ora, com toda esta bem urdida articulação, não consigo conformar este precioso texto de Manuel Gusmão a uma função meramente apresentativa e descritiva, que o prefácio, a princípio, designaria. O fato de estar localizado na frente do texto romanescos propicia esta disposição espacial, no entanto, o mesmo não se pode dizer do seu conteúdo. O autor

⁶⁰ GUSMÃO, 2013, p. 20-21.

⁶¹ CANDIDO, 2008, p. 13.

⁶² CANDIDO, 2008, p. 14.

de *Tatuagem e Palimpsesto* não aporta unicamente em *Cortes*, mas o analisa como parte integrante de um grande projeto tecido por Almeida Faria e traz outros títulos integrantes da obra deste autor para dentro de suas discussões.

Neste sentido, concordo com Rosa Maria Martelo, quando afirma que o tempo “foi, desde sempre, uma das questões essenciais da poesia de Manuel Gusmão – se não a questão essencial –, ocupando também um lugar determinante na sua obra ensaística”.⁶³ Não se pode negar que aquela sensibilidade para vislumbrar “lugares onde a passagem do tempo se torna visível”,⁶⁴ tão recorrente na criação poética de Manuel Gusmão, também constitui aqui um instrumental para a consolidação dos seus caminhos de leitura. Tanto assim é, que, para além da comparação entre os tempos diferentes que as duas narrativas encenam – o romance *A paixão* decorre numa sexta-feira da Paixão, enquanto *Cortes* conta o sábado seguinte –, o ensaísta também articula os dois momentos epocais em que as referidas obras foram gestadas e vieram à lume. Na comparação de Manuel Gusmão, enquanto o texto de 1965 demarca um “tempo de opressão de que não se sabe o fim, entretanto desejado e vivido como promessa”,⁶⁵ o de 1978 aponta a certeza de que, ao encenar o dia seguinte, o romancista “já sabe que esse tempo terminou, e então já não é esse o habitar do tempo que escreve, mas sim o enterro e exorcismo desse tempo pela acentuação do mal de o viver”.⁶⁶ Daí, a pertinência do título do seu prefácio/ensaio (“*Cortes: a paixão de um tempo de desgosto*”; grifos meus), posto que, também neste texto, Manuel Gusmão recorre a uma espécie de “teatro do tempo”⁶⁷ para ler e referendar as principais linhas de força da ficção de Almeida Faria.

Toda esta ênfase sobre o tempo parece ser uma tônica leitmotívica que habita as raízes da reflexão e do ensaísmo de Manuel Gusmão. Em textos posteriores ao seu prefácio/ensaio sobre o romance de Almeida Faria, ela se torna uma obsessão, como ocorre, por exemplo, nas suas leituras da ficção de Carlos de Oliveira e Maria Gabriela Llansol.

⁶³ MARTELO, 2012, p. 227.

⁶⁴ MARTELO, 2012, p. 225.

⁶⁵ GUSMÃO, 2012, p. 22.

⁶⁶ GUSMÃO, 2012, p. 22.

⁶⁷ MARTELO, 2012, p. 227.

Poeta por diversas vezes revisitado e relido pelo autor de *Tatuagem e palimpsesto*, Carlos de Oliveira ocupa um lugar cimeiro na prática ensaística gusmaniana. Na edição de 1986, sob a chancela do Círculo de Leitores,⁶⁸ Manuel Gusmão assina a “Introdução”, subdividindo-a em duas partes: “O homem e a obra” e “*Uma abelha na chuva*: uma cosmologia trágica”. Ao contrário do que se poderia esperar, na primeira parte o ensaísta não repete e nem descreve simples e numericamente os fatos da vida íntima e particular e da trajetória literária do autor de *Uma abelha na chuva*. Antes, prefere ler a obra do artista não descolada das suas convicções pessoais, sublinhando as suas modalidades estéticas e suas particularidades criadoras, sempre num âmbito geral, sem minudenciar um único título:

A obra deste autor é um *trabalho* que insistentemente se *pensou* e deu a pensar, que viveu e deu a viver, paciente e sobriamente atormentado. [...] O nome da própria aldeia, as palavras que a descrevem neste texto [*Aprendiz de feiticheiro*, 1971], são palavras que ocorrem na obra de Carlos de Oliveira, com significativa frequência e acentuado valor simbólico. Elas dizem uma paisagem, natural e social, “geografia humana” literária, mas podem dizer aspectos da obra, dos romances ou dos poemas: febres, seasons, maleitas; lagoa, pântano, apodrecimento animal e vegetal; solidão, desolação, aridez (e morte); calcário e cal, areia e sílica (o poema: cal e grafia); a pobreza (o fantasma da miséria que apavora Álvaro Silvestre em *Uma abelha na chuva*), a morte de filho ou a ausência de filho (de *Casa na Duna*, a *Uma abelha na chuva* e a *Finisterra*), a emigração e a transumância dos camponeses.⁶⁹

Na leitura proposta sobre Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão continua a pôr em prática a sua metodologia crítica que insere o título analisado em relação a outros textos do autor em foco. Assim, no primeiro bloco de sua “Introdução”, fica visível a preocupação do ensaísta em mostrar as principais linhas de força da produção de Carlos de Oliveira, sem se deter ainda específica e exclusivamente em *Uma abelha na*

⁶⁸ Esta edição faz parte da coletânea “Romances Portugueses – Obras-primas do Século XX”, coordenada e dirigida por David Mourão-Ferreira.

⁶⁹ GUSMÃO, 1986c, p. ix-x.

chuva, antes destaca as correlações possíveis e as linhas de continuidade e coerência que o romance estabelece com a obra. É a partir dela que Manuel Gusmão vai procurando tecer a trajetória do escritor estudado e, assim, mostrar o reconhecimento de toda uma “geografia humana”, onde nela o próprio Carlos de Oliveira desenha os seus modos de ver o mundo e, dentro deste, se reconhece como parte integrante.

É claro que não estou, aqui, afirmando que a pena gusmaniana esteja seguindo um roteiro de leitura (auto)biográfica, antes, parece-me que o ensaísta simplesmente recusa o caminho fácil e os lugares-comuns de uma descrição fria e puramente datada dos principais eventos demarcadores dos títulos que compõem a obra deste grande escritor, surgido em meio aos ventos do Neo-Realismo literário português. E quando afirma, quase teorizando, que a obra (e, atente-se bem, não exclusivamente o romance em análise) de Carlos de Oliveira constitui “um dos mais claros e rigorosos casos de conjunção entre uma dor ou *paixão* pessoal e uma dor ou *paixão* colectiva”, destacando esta consonância como uma “conjunção trabalhada, não demagogia”,⁷⁰ ele sublinha o desvio do autor de *Casa na Duna* de certas práticas panfletárias e de superficialidades político-ideológicas.

Aqui reside o aspecto ímpar da trajetória e da obra de Carlos de Oliveira, destacado por Manuel Gusmão: não se acomodar num nicho de conforto, mas despertar o desconforto a partir de uma paixão partilhada. Por isso, interrogamo-nos se não será, exatamente, este o *ethos* do autor de *Uma abelha na chuva*, sublinhado na leitura gusmaniana? Afinal, reconhecer a “geografia humana” do/no outro também não poderia ser um exercício de auto-(re)conhecimento? Mesmo sabedor que, antes dele, outros leitores já se aventuraram pelas trilhas oliveirianas de *Uma abelha na chuva* (Maria Alzira Seixo, Carlos Reis e Adrien Roig são generosamente ofertados como referências pontuais do crítico), Manuel Gusmão não se esquiva do gesto crítico ao cotejar também a fortuna crítica do autor estudado. Daí que, se em “O homem e a obra”, existe uma (quase) teorização sobre a *ars poética* oliveiriana, em “*Uma abelha na chuva*: uma cosmologia trágica”, o poeta-leitor ensaia uma *práxis* desta veia hipotética ao debruçar-se sobre o romance:

⁷⁰ GUSMÃO, 1986c, p. Xiii.

Universo social (e histórico) e drama das personagens unem-se intimamente neste livro. São construções de uma topografia (marcação de um sistema de posições, governado por uma lógica implacável), de uma máquina de acontecimentos.

A tessitura do universo social e a conjunção e disjunção dos dramas são assim extremamente apertadas. A inscrição social das personagens não é uma pura determinação exterior, mas uma componente da personagem enquanto figura, constitui uma determinante do seu drama. Por sua vez, a individualidade da personagem não é a “profundidade” de uma psicologia discorrida e explicada, mas uma configuração de ditos, acções e sinais de posição. Sem serem títeres ou tipos, as personagens são sobretudo relações, “papéis” dramáticos e, como se verá, *trágicos*, numa grande economia de processos.⁷¹

Neste excerto, percebe-se que o encantamento do ensaísta/leitor reside na capacidade do autor em análise construir uma rede de relações apertadas entre o “universo social” que abarca as personagens e os seus dramas pessoais. E não se trata simplesmente de uma revivescência determinista, como se os meios externos ditassem de forma implacável o destino dos atores. Ao contrário, na perspectiva deslindada por Manuel Gusmão, toda a economia da construção ficcional de Carlos de Oliveira efetua-se a partir de uma lucidez em costurar as relações afetivas, familiares e pessoais das personagens dentro de um tecido macro estrutural, que é o próprio mundo em que elas estão inseridas e atuam. Ora, se esta é a prática criadora do autor de *Uma abelha na chuva*, gosto de pensar que esta também é a fonte de sedução e atração do ensaísta, posto que, conforme sublinhamos na nossa leitura de seu “Prefácio” de *Casa Pardas*, de Maria Velho da Costa, ele também reconhece que o processo individualizador não se afasta ou se exclui do coletivo, afinal, como bem o afirma: “A individuação é uma produção histórica, um trabalho da e na história”.⁷²

É preciso, portanto, já frisar que o exercício ensaístico de Manuel Gusmão passa necessariamente por uma absorção/atração dos métodos de criação dos ficcionistas que analisa. Nos dois primeiros casos aqui

⁷¹ GUSMÃO, 1986c, p. xxvi-xxvii.

⁷² GUSMÃO, 1996, p. 48.

abordados, o empréstimo de estruturas em dípticos e trípticos, advindo das artes plásticas, no seu ensaio sobre Nuno Bragança, acompanha a idéia lançada pelo romancista de *A noite e o riso*; e os blocos em pequenas casas nomeadas ensaia uma ressonância com a veia criadora de Maria Velho da Costa, em *Casa Pardas*. Por fim, a tensão entre conjunção/disjunção, individuação/história, presente nas articulações arquiteturais do projeto de escrita de Carlos de Oliveira, também reverbera pelos textos ensaísticos de Manuel Gusmão sobre o autor de *Uma abelha na chuva*.

Interessante observar que esta metodologia crítica sobre a prosa de ficção, colocada em prática nos seus ensaios dos anos de 1980, permanecerá nos seus trabalhos mais recentes. Vale destacar, neste sentido, a primorosa leitura que faz dos *Contos do mal errante*, de Maria Gabriela Llansol. Numa disposição esquemática diversa da que adoptara no seu “Relatório de Releitura” sobre o romance de Nuno Bragança, Manuel Gusmão inverte as ordens de macro e micro estrutura do seu ensaio. Explico-me. Conforme apontamos, no prefácio/ensaio sobre *A noite e o riso*, Gusmão opta por uma macro-estrutura em forma de díptico (duas partes), sendo que a sua primeira micro-estrutura (a parte I) subdivide-se em três seções e a segunda em duas. Em todo o conjunto inicial, recorre a um efeito semelhante do autor estudado, ao colocar entre elas algumas “Notas” com informações importantes para estabelecer o vínculo de coerência de leitura entre as diferentes partes..

Ora, no seu posfácio/ensaio sobre Maria Gabriela Llansol, “O Amor Ímpar ou o terceiro incluído (Fragmentos de uma leitura)”, Manuel Gusmão monta a arquitetura do texto numa disposição numérica inversa. Aqui, temos uma macro-estrutura em três partes, sendo que a terceira de suas micro-estruturas integrantes é subdivida em duas seções. Tal informação poderia parecer gratuita e desnecessária, no entanto, para um escritor sensível, como é o caso do autor de *Tatuagem & Palimpsesto*, tal dado não pode ser menosprezado. Isto porque em cada um dos três pequenos blocos, resolve o autor inserir uma sinalização sintomática, indicando a sua partilha em seções: §1, §2, §3 (§3.a e §3.b).

Ao escolher um sinal gráfico e não um título (como no ensaio sobre Maria Velho da Costa) ou uma numeração exata (como no sobre Nuno Bragança), ficamos a nos interrogar se tal uso não seria proposital em virtude de Manuel Gusmão valer-se do mesmo traço distintivo da escrita fulgor de Maria Gabriela Llansol? Jorge Fernandes da Silveira, no seu ensaio incontornável sobre a obra da autora de *Contos do mal errante*,

de 1993, já chamava a atenção para a maneira peculiar do seu projeto de escrita, onde as oscilações e as fronteiras genológicas completamente diluídas colocavam o leitor perante uma autêntica “ficção sobre os gêneros [em flagrante estado de crise] da Literatura”.⁷³

Não me parece gratuito, portanto, o fato de Manuel Gusmão optar por uma subdivisão inusitada, sem títulos ou pontos referenciais numéricos de primeira mão, indicando, logo de princípio, a partícula denominadora dos blocos constituintes do seu texto (o símbolo § referenda a “seção”, para, em seguida, apresentar o algarismo indicador de sua sequência). Ainda que ele não se sirva de recursos como “os espaços em branco, as frases cortadas por elipses, as variações do chamado verso livre”,⁷⁴ traços estilísticos da pena llansoliana, é preciso destacar a lucidez com que realça o mote condutor de sua leitura do texto de Maria Gabriela Llansol:

Contos do Mal Errante é como se fosse uma narrativa, ou mesmo um romance, que seria o movimento de uma escrita fragmentária. O plural dos fragmentos, que de certa forma está dito na palavra *contos*, é entretanto um princípio de organização textual do caos (que é uma maneira de traduzir o mal[,] errante pelo mundo), – ou um sinal da escuta descontínua mas atenta e intensa do som ininterrupto dos mundos do mundo; – um sinal e um princípio que podem ser lidos como se se tratasse dos gestos da manducação hebraica da palavra (Marcel Jousse) ou de uma espécie de desdobramento e cumulação dos significados da palavra *epos* em grego (segundo os dicionários).⁷⁵

Esta percepção do fragmento como a unidade indivisível do pensamento llansoliano estampa-se na maneira com que olha para o objeto analisado e consegue captar a formação de sua macro com as micro-estruturas integrantes – “São CX fragmentos”,⁷⁶ irá ele sublinhar, não gratuitamente utilizando a numeração romana! –, mas também com que deixa contaminar a sua linha de raciocínio ao fragmentar seu discurso com dois segmentos de pontos contínuos⁷⁷ e ao emendar

⁷³ SILVEIRA, 1993, p. 49.

⁷⁴ SILVEIRA, 1993, p. 50.

⁷⁵ GUSMÃO, 2004, p. 275.

⁷⁶ GUSMÃO, 2004, p. 275.

⁷⁷ Cf. GUSMÃO, 2004, p. 276-277.

fragmentos llansolianos no seu texto ensaístico sem qualquer separação de pontuação ou aspas.⁷⁸ Não serão estes recursos, portanto, as maneiras com que Manuel Gusmão encontra para não ceder aos lugares-comuns da normatividade discursiva? Se a pureza constitui, como nos faz crer João Barrento, a violência que precisa ser combatida na elaboração do ensaio, acredito que aquela lei ambígua do ensaio, “sempre mais a do hibridismo, da travestização genológica”,⁷⁹ consolida-se na atenção sensível à arquitetura textual do objeto analisado e na sintonia com que o ensaísta se aproxima deste.

Arrisco mesmo afirmar que, em Maria Gabriela Llansol, Manuel Gusmão parece encontrar o devir de sua arte poética e de sua práxis ensaística, no sentido de que, pela percepção deste texto-fulgor que a obra da autora de *Contos do Mal Errante* desencadeia e consolida, ele é capaz de entender não só a separação entre os atos de ler e de escrever, mas também de vislumbrar os laços indivisíveis que existem entre eles:

Na obra de Maria Gabriela Llansol, o mundo do texto torna-se caminho e inscrição do “texto no mundo”. A escrita e a leitura são o abrir de sendas ou veredas, rios, jardins ou desertos no mundo e isso que fazem deve ser tomado “literalmente e em todos os sentidos”, como o escreveu Rimbaud. Esta incisão da escrita no corpo da terra é possível enquanto experiência da plasticidade da matéria figural e da materialidade da figura, experiência que inventa ou dá forma a uma nova *sensibilidade*.⁸⁰

Ora, novamente nos perguntamos se este movimento contínuo impulsionador da “experiência da plasticidade da material figural e da materialidade da figura”,⁸¹ que Gusmão bem sublinha na escrita llansoliana, não estaria estabelecendo um diálogo permanente com as suas maneiras de ler e escrever? Nos seus ensaios sobre a ficção portuguesa contemporânea que aqui destacamos, Manuel Gusmão absorve aspectos incomuns, singulares e específicos dos autores analisados, para transfigurá-los na sua maneira própria de pensar o texto. Neste sentido, parece-me que, como a literatura, de acordo com a perspectiva

⁷⁸ Cf. GUSMÃO, 2004, p. 278-279.

⁷⁹ BARRENTO, 2010, p. 26.

⁸⁰ GUSMÃO, 2004, p. 284.

⁸¹ GUSMÃO, 2004, p. 284.

desenvolvida por ele em “Coisas que fazemos com a literatura”,⁸² o ensaio também “tende a figurar-se, ou a mostrar como se imagina a si”⁸³ próprio, ainda que com instrumentos bem específicos.

Talvez, por isso, o subtítulo do seu posfácio/ensaio – “Fragmentos de uma leitura” – possa ser lido numa outra dimensão semântica, afinal, também não será ele construído a partir de uma leitura em forma de fragmentos, com uma linguagem que coteja uma escrita fragmentária? Destarte, gosto de pensar que Manuel Gusmão confirma exatamente aquela “experiência que inventa ou dá forma a uma nova *sensibilidade*”.⁸⁴ Esta, por sua vez, reside na percepção de que a leitura também desenvolve um movimento tenso de disjunção e conjunção. A princípio, no seu sentido de contato primeiro e imediato com um texto, ela pode ser compreendida como um gesto solitário, mas não se deve esquecer que nenhuma leitura, na sua dimensão de pensamento crítico articulado e argumentado, se estabelece de maneira gratuita sob o signo do isolamento e do insulamento.

Manuel Gusmão, enquanto ensaísta de ficção, não rejeita a escrita crítica, da mesma forma como aceita e reconhece aqueles que leram os seus objetos eleitos antes dele. Por isso, como leitor, escreve para que seja possível encontrar novos modos de dizer e expressar os seus métodos de leitura. Daí, a minha aposta em encimar os seus ensaios como aquele “lugar de resistência crítica à simplificação instrumental das linguagens disponíveis, e ao estreitamento dos possíveis de linguagem, de vida e de mundo”.⁸⁵

Olhados comparativamente, estes quatro títulos de Manuel Gusmão, ainda que localizados antes e depois dos textos analisados – dando-lhes mais, portanto, uma configuração de paratextos –, possuem as exatas propriedades daquele “*auto-exercício* do espírito que põe em jogo as suas faculdades críticas dentro da mais ampla *liberdade* discursiva”,⁸⁶ tão característico do prática ensaística, defendida por Silvio Lima, no seu emblemático *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Pode-se afirmar que a “ampla liberdade discursiva” de Manuel Gusmão aporta na capacidade de ler e absorver traços estruturais e estilísticos dos seus ficcionistas eleitos, além de transformar a maneira de pôr em prática a escrita do ensaio.

⁸² GUSMÃO, 2010.

⁸³ GUSMÃO, 2010, p. 90.

⁸⁴ GUSMÃO, 2004, p. 284.

⁸⁵ GUSMÃO, 2012, p. 99.

⁸⁶ LIMA, 1964, p. 134.

Fora, portanto, dos modelos esperados da compactidade retórica, por exemplo, o autor em estudo vale-se de empréstimos de técnicas das artes plásticas, além de compartilhar certos modos da disposição arquitetural dos romances analisados. Daí, a presença das partes nomeadas, a disposição em maneira de díptico e o cotejo à forma dos fragmentos. Flexibilizações genológicas que bem poderiam evocar aquela dispersão típica da poética pós-moderna, destacada por Geertz (2007) e Hutcheon (1991). No entanto, se elas não chegam a comprometer as bases arquiteturais sólidas do gênero ensaio, gosto de pensar que elas cotejam uma maneira outra, singular, no viés daquela “travestização genológica”,⁸⁷ traçada por João Barrento, de tratar, no texto crítico, o objeto analisado. Espaço “de experiências de escritas diversas, dos afectos aos textos” (BARRENTO, 2010, p. 26), o ensaio de Manuel Gusmão transparece a limpidez das possibilidades de leituras.

Aquela liberdade, defendida por Silvio Lima (1964), com que o ensaísta desenvolve a sua linha de raciocínio e põe em jogo as suas faculdades críticas sobre determinado objeto, soma-se a capacidade do sujeito leitor em encontrar “formas de escrita que o levam a pensar também de forma crítica e livre o próprio campo cultural que o gera”.⁸⁸ Neste sentido, não me parece gratuito o fato de Manuel Gusmão eleger exatamente ficcionistas contemporâneos seus e co-participantes do tempo histórico pós-1974. Ao lê-los, Manuel Gusmão também se debruça sobre as diferentes e mais novas formas de pensar o texto, tanto o ficcional (dos seus autores eleitos), quanto o ensaístico (o seu próprio), o contexto português e, enfim, o mundo cultural que facultou a sua gestação e presença. Talvez, por isso, Manuel Gusmão-leitor escreva. Para que seja possível externar a sua forma de ser e estar no mundo.

A exemplo do que diz sobre Carlos de Oliveira, penso que é possível também ler Manuel Gusmão sobre o mesmo viés, afinal, nos seus ensaios em forma de paratextos também se verá uma “imaginação rigorosa”⁸⁹ a tratar criticamente a ficção portuguesa das últimas décadas, unindo “uma intensa e vibrante atenção ao mundo e um tenso trabalho verbal”.⁹⁰ Ensaísta de primeira grandeza, Manuel Gusmão deixa nos

⁸⁷ BARRENTO, 2010, p. 26-27.

⁸⁸ BARRENTO, 2010, p. 79

⁸⁹ GUSMÃO, 1986c, p. Xiii.

⁹⁰ GUSMÃO, 1986c, p. Xiii.

seus textos leituras ímpares com aquela mesma “ferocidade suspensa”.⁹¹ Afinal, será factível guardar a respiração diante de tanta singularidade e possibilidade?

Referências

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BRAGANÇA, Nuno. *A noite e o riso* (tríptico). Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

COELHO, Eduardo Prado. Se o leitor escreves, tu escreves. In: GUSMÃO, Manuel. *O leitor escreve para que seja possível*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. 5. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FRAGA, Maria do Céu. Ensaio, idéias e paixões. In: GOULART, Rosa Maria (Coord.). *Poéticas do Ensaio*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra; Universidade dos Açores, 2010.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. 9. ed. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel. *Poemas de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

GUSMÃO, Manuel. Relatório de releitura de *A noite e o riso*. In: BRAGANÇA, Nuno. *A noite e o riso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

⁹¹ GUSMÃO, 1990, p. 41.

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986a.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986b.

GUSMÃO, Manuel. Introdução. In: OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. Círculo de Leitores, 1986c.

GUSMÃO, Manuel. *Dois sóis, A rosa a arquitectura do mundo*. Lisboa: Caminho, 1990.

GUSMÃO, Manuel. *Casas pardas* – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica. In: COSTA, Maria Velho da. *Casas Pardas*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996. p.9-57.

GUSMÃO, Manuel. *Finisterra*. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

GUSMÃO, Manuel. “A poesia é o que recapitula o mundo, chamando-o em cada chama, pela chama de cada sílaba”. Entrevista a Manuel Gusmão por Marleide Anchieta de Lima. *Abril*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 3, n. 4, p. 147-154, abril 2010a.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010b.

GUSMÃO, Manuel. *Cortes: a paixão de um tempo de desgosto*. In: FARIA, Almeida. *Cortes*. 5. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. 2. ed. Tradução de Ruy Jungmann e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. *Semear*. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, PUC-Rio, n. 4, p. 9-28, 2000.

LIMA, Sílvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. 2. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1964.

LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de Termos de Arte*. Tradução de Ana Cristina Mântua. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 2006.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2. ed. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Tópicos recuperados*. Sobre a crítica e outros ensaios. Lisboa: Caminho, 1992.

PRÉVOST, Claude. *Literatura Política Ideologia*. Tradução de Rafael Gomes Felipe. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

SEIXO, Maria Alzira. A escrita da prosa na poesia moderna. In: SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Poéticas do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 120-126.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução e adaptação de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: UNICAMP/IEL, n. 21, p. 49-54, 1993.

Escrever *de-va-gar*: um projeto poético de Manuel Gusmão

Escrever de-va-gar: a poetic project of Manuel Gusmão

Marleide Anchieta de Lima

Universidade Federal Fluminense (UFF)/ CNPq, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
marlady@uol.com.br

Resumo: Este artigo tenciona observar o processo de lentidão verbo-visual na escrita do poeta e crítico português Manuel Gusmão. Nesse sentido, analisar-se-á a alteração do ritmo de suas imagens configurada através de repetições, de procedimentos filmicos de efeitos mais lentos, de versos lírico-narrativos que inscrevem uma memória afetiva, constroem uma ética do olhar, uma frenagem rítmica, e desenvolvem uma reflexão em torno dos deslocamentos, da aceleração, do excesso e da anestesia de nosso tempo.

Palavras-chave: Manuel de Gusmão; poesia portuguesa contemporânea; poesia e pensamento.

Abstract: This article intends to observe the process of verbal-visual slowness in the writing of the Portuguese poet and critic Manuel Gusmão. Thereby we will analyze the alteration of the rhythm in his images, which is configured through repetitions, filmic procedures of slow effects, lyrical-narrative verses that inscribe an emotional memory, construct an ethic of looking, a rhythmical braking, and develop a reflection concerning the displacements, the acceleration, the excess and the anaesthesia of our times.

Keywords: Manuel de Gusmão; contemporary Portuguese poetry; poetry and thought.

Recebido em 1 de novembro de 2014

Enviado em 25 de fevereiro de 2015

[...] o antigo está ele próprio a ser inventado e a poesia pode ser, desde sempre, não apenas descoberta, mas a invenção. Não apenas a vontade de inovação, mas o desejo de duração.¹

Nesse excerto de uma entrevista realizada por Luís Miguel Queirós, no jornal *O Público*, o ensaísta e poeta português Manuel Gusmão ressalta a força e a inventividade da palavra poética, valendo-se especialmente de um léxico cujo campo semântico aponta para a temporalidade – “antigo”, “desde sempre”, “inovação”, “duração”. Ao afirmar que há na poesia “o desejo de duração”, ele a situa num contrafluxo de um mundo em que as expressões mais recorrentes são “*fast food*”, “*full time*”, “banco 24 horas”, “internet rápida”, “compras *on-line*”, “agilidade na comunicação”, entre outras. Expressões que assinalam experiências vertiginosas de uma época pautada, por um lado, pelo excesso visual e pelo consumismo intenso, e por outro, pela escassez de afetos e aridez mnemônica. O aforismo de Benjamin Franklin – “Tempo é dinheiro” – substituiu os clássicos ditados populares – “Devagar se vai ao longe”; “A pressa é inimiga da perfeição”; ou ainda, “Devagar e sempre”. Desenvolvimento tecnológico, produção e consumo transformaram a velocidade no único modo possível de agenciamento da relação entre homem e tempo.

Diante desses traços da contemporaneidade, seria possível falar de poesia? No tecido verbal de Manuel Gusmão, a especulação não se resolve, já que, de algum modo, ele não responde à questão, apenas nos leva a refletir ao reiterar a indagação acerca do lugar dessa escrita poética em nosso tempo – “Poesia, por que (não) morres?”. Isso nos remete a Joaquim Manuel Magalhães e aos seus versos que já se tornaram canônicos – “[...] voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar”.² Num tempo de desenraizamento ontológico, de anestesia e de consumismo desenfreado, o desencanto é uma forma de contracanto,

¹ QUEIRÓS, 2007, p. 160.

² MAGALHÃES, 2001, p. 168.

um modo de dizer a perda e os vazios identitários. Portanto, a canção tornou-se um réquiem, um canto lutuoso do lirismo, do próprio sujeito e de uma memória em ruínas, algo que também a seu tempo e a seu modo a sentenciosa voz do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, já apontara: “Por fogo, ferro, água, calma e frio,/ Deixa intentado a humana geração./ Mísera sorte, estranha condição!”.³ Nesse contexto, Gusmão busca vestígios desse canto inacabado através dos traços do humano na grafia espaciotemporal que valoriza a dimensão dialógica e histórica da poesia – “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.”⁴

Resistindo ao desencanto, a escrita poemática é, para Manuel Gusmão, uma possibilidade de “falar contra o tempo”, de falar “agora contra o agora”.⁵ Assim, posicionar-se “fora desse tempo” é uma maneira de julgá-lo, de tentar compreendê-lo. Isso não significa que o poeta esteja distante de sua contemporaneidade e das questões que ela tem suscitado. Trata-se, todavia, de provocar uma cinética temporal que permita ao sujeito visualizar o momento no qual se vive, mas com certo deslocamento crítico. De uma forma ou de outra, de acordo com o ensaísta, o agora é “tanto mais intenso quanto nele se cruzam vários tempos formando uma espécie de *nó temporal*”⁶ ou uma constelação – “coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo”,⁷ segundo afirma em *Tatuagem e Palimpsesto*. Como se pode observar, ele acredita que no trabalho poético o que se inventa “são versões temporalizadas do mundo da vida”,⁸ versões mutáveis, sintomáticas do processo ativo e múltiplo de leitura e de escrita.

Com essa perspectiva, enquanto um “diálogo resistente”,⁹ a poesia parece almejar uma escrita de-vagar, pois é ainda “um exercício a favor da memória, contra o apagar dos registros”,¹⁰ conforme também sinaliza o jovem poeta David Teles Pereira. Nesse sentido, o texto poético apresenta-se numa dinâmica constante de palavras, imagens, tempos e espaços,

³ Lus., IV, 104, 161.

⁴ GUSMÃO, 2007, p. 75.

⁵ GUSMÃO, 2010, p. 154.

⁶ GUSMÃO, 2010, p. 13.

⁷ GUSMÃO, 2010, p. 546.

⁸ GUSMÃO, 2003, p. 298.

⁹ GUSMÃO, 2007, p. 18.

¹⁰ PEREIRA, 2010, p. 34.

numa ação dialógica que impulsiona o transporte e a metamorfose de diferentes tradições, valorizando o ritmo idiossincrásico e desacelerado que se deixa esculpir na materialidade discursiva da composição poética. Por entre tatuagens e palimpsestos, a obra de Gusmão recorda-nos que somos “corpos históricos singulares”¹¹ a percorrer afetivamente uma escrita emaranhada de tempos e espaços, ou seja, corralidade de vozes “escritas, inscritas e excritas”.¹²

O título deste artigo – “Escrever de-vagar” – vai ao encontro do poema “Para o leitor ler de/vagar”, de Herberto Helder. Em ambos, há ênfase no signo *de-vagar*, no qual a ideia de movimento espaciotemporal insere-se no caráter plurissignificativo da palavra. Seja enquanto advérbio de modo que aponta para a lentidão, para um andamento atento e precavido, seja como verbo oriundo da pausa no interior do vocábulo *de-vagar*, sugerindo uma condição de deambulação, um vaguear sem destino, o que temos é um convite à cinética do poema e ao preenchimento semântico através do ato de ler e escrever “com as mãos que sonham o sentido”.¹³ Desse modo, o jogo sonoro abre outra possibilidade discursiva – a do verbo *divagar* –, ligado à capacidade de imaginação, de “pensar por imagens”, de ativar as camadas sensíveis e cognoscitivas que mobilizam nosso deslocamento pela palavra poética e suas possibilidades de desvios, de “trapacear a língua”.¹⁴ Não à toa, Gusmão, com um pensamento similar ao do crítico francês Laurent Gervereau, entende que o poeta é um construtor de imagens,¹⁵ visto que a linguagem dá a imaginar e possibilita invenções verbo-visuais tanto àquele que escreve quanto àquele que lê. Para ele, a própria materialidade da palavra – seus morfemas e fonemas – e sua corporificação na página já constituem uma composição imagética.

Então, *devagar*, *de-vagar* e *divagar* interagem com a dicção errante e cronotópica da poesia portuguesa, desde a noção de erro poetizada por Camões – “Errei todo o discurso de meus anos;”¹⁶ –, na qual temos deslocamentos espaciais e temporais. Por outro lado, esses signos também apontam para um dado cultural, ou seja, a escrita lusa é,

¹¹ GUSMÃO, 2010, p. 11.

¹² GUSMÃO, 2010, p. 11.

¹³ GUSMÃO, 2007, p. 45.

¹⁴ BARTHES, 1978, p. 16.

¹⁵ GERVEREAU, 2004, p. 9.

¹⁶ CAMÕES, 1980, p. 15.

geralmente, movimentada por uma discursividade meditativa, o que lhe confere um caráter rítmico vagaroso, articulado numa sintaxe de verbos compostos, de orações intercaladas e, por conseguinte, de períodos extensos. Além disso, a concepção de lentidão também se insere no processamento imagético dos textos, tornando-se um traço relevante para a poesia em Portugal. No poema “Hora morta”, escreve Fernando Pessoa: “Lenta e lenta a hora/ Por mim dentro soa/[...]/ Lenta e lenta e lenta,/ lenta e sonolenta/ A lua se escoar...”.¹⁷ O emprego assonante da nasalização /ẽ/ combinado à aliteração da consoante líquida /l/ produz fluidez sonora, o que sugestiona semanticamente um prolongamento temporal. Outros autores também apostam nessa desaceleração, como se vê, por exemplo, em Herberto Helder – “Varrido/ pelo movimento dos dias./ Contra o movimento nocturno do./ Poema devagar.”;¹⁸ em Carlos de Oliveira – “A lentidão da imagem/ faz lembrar o automóvel na garagem,/ o suicídio como o gás do escape,/ quer dizer,/ o coração vertiginoso/ e a lentidão do mundo a escurecer”;¹⁹ em Fernando Echevarría – “Depois o sério movimento alarga/ estar-se ouvindo,/ por trás de ti extraviada,/ a sombra que esperamos longa e larga”;²⁰ e em tantos outros que fazem das estruturas formais, dos processos fonéticos e morfossintáticos um modo de reescrever o tempo e redimensioná-lo no trabalho na e da linguagem.

Manuel Gusmão, também poeta português, aposta nessa lentidão, nessa escrita *de-vagar*, uma vez que, conforme já sinalizamos, ele nos dá a ver um texto-cronótopo, em que o espaço se temporaliza e o tempo se espacializa. Por isso, desenvolve um produtivo diálogo com o cinema – arte do tempo e do movimento. Aliás, os efeitos de processos fílmicos em seu projeto poético ativam outras possibilidades de configuração da imagem, levando em conta “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades”²¹ no trânsito de filmes para poemas.

De maneira quase análoga ao francês Alexandre Astruc e ao seu conceito de *caméra-stylo*²² (câmera-caneta), no qual havia a defesa de uma política autoral para o cinema, de modo que o cineasta utilizasse

¹⁷ PESSOA, 2012, p. 107.

¹⁸ HELDER, 2009, p. 148.

¹⁹ OLIVEIRA, 1992, p. 220.

²⁰ ECHEVARRÍA, 1974, p. 110.

²¹ HELDER, 1998, p. 8.

²² ASTRUC *Apud* AUMONT e MARIE, 2008, p. 44.

a câmera como o escritor utiliza inventiva e subjetivamente sua caneta, Gusmão acredita que o poeta deve fazer de seu objeto de escrita uma câmera a explorar planos, *raccord*, montagem, pontos de vista e efeitos filmicos. Mas, a opção do poeta pela caneta-câmera não significa uma “valorização romântica e apolítica do gênio autoral”,²³ haja vista a convocação de vozes para sua poesia, a aposta numa constelação temporal e a valorização de uma ética e de uma abertura discursiva. Acreditamos que ele busque no cinema sua força narrativa, a relação espaço-tempo e as técnicas visuais que enriquecem seu trabalho poético.

A valorização de uma arte que é “essencialmente tempo e movimento”²⁴ conduz o poeta a transpor para sua escrita um processamento verbo-visual que expresse essas duas instâncias – a cinética e a temporal. Se o cinema é, para o poeta, “técnica alucinatória, arte da metamorfose”,²⁵ a escrita torna-se também algo metamórfico, “insurreição cíclica da vida orgânica”²⁶ e uma espécie de teorização da composição imagética. No entanto, quando falamos de teorização, não nos referimos à defesa de perspectivas cristalizadas, mas da noção de teoria enquanto ato de contemplar, de um saber olhar, de “um ver que inventa meios para ver melhor”,²⁷ de movimentar os ângulos de visão, ou nas palavras do poeta-ensaísta, “por ‘isto’ [teoria] entendo os procedimentos de um poema – os *gestos* e as *figurações* de poética – através dos quais a poesia se pensa a si mesma e nesse movimento implica (suscita e desafia) inescapavelmente a (sua) teoria”.²⁸

É nesse movimento crítico que o poeta propõe uma ética do olhar através da lentidão e das diferentes formas de expressá-la. Um exemplo disso está na recorrência de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios que ressaltam o movimento de-vagar nos poemas – “lentos”, “lentamente”, “lentidão”, “demora”, “prolongam”, “vagarosa”, entre outros –, ora a enfatizar a importância da morosidade no ato da leitura e da escrita – “O leitor ia virando as páginas que muito lentamente ondulavam;”,²⁹

²³ STAM, 2003, p. 111.

²⁴ GUSMÃO, 2011, p. 159.

²⁵ GUSMÃO, 2011, p. 159.

²⁶ GUSMÃO, 2011, p. 39.

²⁷ BOSI, 1989, p. 78.

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 40.

²⁹ GUSMÃO, 1990, p. 33.

“[...] depositando-se em movimento lento dessas frases.”;³⁰ “[...] as frases prolongam-se até quase/ doer”³¹ –, ora a apontar a “implacável paciência”³² do olhar que elabora atentamente a composição imagética – “é como se em frente do écran as cortinas se tivessem afastado com a velocidade de um raio muito lento [...]”;³³ “Repara como a terra vista da terra é azul/ e é dessa cor que lentamente o céu se faz.”;³⁴ “A fotografia olha devagar o fotógrafo [...]”;³⁵ ora a propor suspensão ou prolongamento temporal – “[...] com a maciça lentidão/ depois, [...]”;³⁶ “passas-me a manhã devagar/ de mão a mão/ como um mapa fosforescente”³⁷; “Vais procurá-lo sem medo/ numa tarde que só devagar se morre”.³⁸ Nota-se, então, que o poeta inscreve uma morfologia da lentidão, contrapondo o tempo da escrita ao da vivência contemporânea, o desejo de duração à instabilidade e descartabilidade de nossos dias. Tal concepção é também reiterada no emprego do processo de *slow motion*, que tende a ser uma resposta à velocidade, à anestesia e à tendência ao esquecimento na contemporaneidade. Numa passagem de um poema em prosa da seção “As posições do leitor (1971)”, de *Dois sóis, a rosa/ a arquitetura do mundo*, escreve o poeta:

Tudo te atravessa com a perfeição adolescente, uma forma vertiginosa e irradiante do medo, para se te gravar no cérebro e na pele, escrevendo insidiosa e raivosamente a tua história, que tu não sabes qual será no futuro, que de todo não imaginas, mas que poderás talvez oculta e obstinadamente sonhar, mais do que isso, conhecerás como inexoravelmente viva (: assim o profetizo).³⁹

No referido texto, temos uma sintaxe prolongada por inúmeras orações que se intercalam e se estendem semanticamente, gerando

³⁰ GUSMÃO, 1990, p. 36.

³¹ GUSMÃO, 1996, p. 35.

³² GUSMÃO, 1990, p. 108.

³³ GUSMÃO, 1990, p. 70.

³⁴ GUSMÃO, 1990, p. 139.

³⁵ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁶ GUSMÃO, 1990, p. 126.

³⁷ GUSMÃO, 1996, p. 90.

³⁸ GUSMÃO, 2001, p. 32.

³⁹ GUSMÃO, 1990, p. 34-35.

um efeito de vagarosidade – de *slow motion* –, como num filme ao se ampliar o número de fotogramas e alongar a duração de determinadas ações. Os adjetivos – “adolescente”, “vertiginosa”, “irradiante” –, os diversos advérbios de modo – “insidiosa e raivosamente”, “oculta e obstinadamente”, “inexoravelmente” – e o verbo no gerúndio – “escrevendo” – ratificam o movimento lento do ritmo e da impressão das imagens na mente do leitor, a fim de demonstrar o envolvimento deste ao se inserir no espaço textual. Trata-se, portanto, de um leitor convidado a ler *de-vagar*, segundo nos propõe Herberto Helder.

O cinema é também, para Gusmão, uma metáfora da memória afetiva que o leva a (re)visitar o *slow motion* de Wong Kar-Wai, de Kurosawa e de Mizogushi, o congelamento imagético e os *close-ups* dos irmãos Dardenne, os movimentos mnemônicos de sobreposição de Jean Vigo, além da persistente lentidão em fotogramas do cinema português. Através de caracteres em itálico ou de versos entre aspas, o poeta cita planos de diferentes filmes que se misturam e se reinventam no texto poético. Neste excerto do poema “Como coisas caindo”, Manuel Gusmão resgata para a escrita alguns recursos cinematográficos de Wong Kar-Wai:

*Por ruas sem céu onde apenas chegam cadentes alguns
reflexos do laser; corredores em ruínas de uma metrópole
falsa. Tudo se passa no filme que alguém está a inventar
na tua cabeça que as labaredas alucinam: nem Daedalus nem
Ariadne são, apenas dois que tendo-se encontrado se procuram,
que se afastam e se aproximam; sempre a caminho
do desencontro que é a sua destinação sem destino:
O amor sem memória que não a da promessa.*

*Há uma música – cordas que vibram a folhagem nervosa do céu
enquanto a percussão vinda do fundo chega alta e devagar retira-se
para que uma flauta se acenda ondulante e se interrompa breve
– uma música sem voz que ao silêncio desse uma língua viva,
uma música que os dança na escuridão densa do sangue e
na prodigiosa elegância em que se movem demasiado lentos
à beira do amor ou da perfeita solidão, à beira da despedida,
um de cada vez, um após outro, perdendo-se, dançando-se.
[...]*⁴⁰

⁴⁰ GUSMÃO, 2004, p. 12. (Itálico do autor)

O poeta emprega caracteres em *itálico* para destacar o diálogo com uma sequência de *In the Mood for Love*,⁴¹ do chinês Wong Kar-Wai. Essa mancha gráfica diferente aliada às expressões que nos remetem ao filme e ao ritmo sugerido pelo cineasta – “corredores em ruínas”, “caminho do desencontro”, “música sem voz”, “dança na escuridão”, “demasiados lentos” – corroboram a apropriação do recurso cinematográfico no discurso poético de Gusmão. O autor apresenta a movimentação dos personagens ao subir e descer as escadas. Estas são sugestivamente musicais, uma vez que, a cada passo, impulsionam a sonoridade numa percussão que “chega alta e devagar” para que “se acenda ondulante e se interrompa breve”.⁴² Aliás, o uso de aliterações, sobretudo com as consoantes nasais /m/ e /n/, e o prolongamento rítmico destas reiteram a “prodigiosa elegância em que se movem demasiado lentos”. A estratégia utilizada no texto é semelhante à lentidão das cenas, ao deslocamento do Sr. Chow e da Sra. Chan em *slow motion*, já que as imagens verbalmente construídas parecem absorver o caráter vagaroso desses corpos músicos que dançam pelos degraus.

Vale ressaltar que Manuel Gusmão estabelece diálogo com Wong Kar-Wai, cineasta que investe na sugestão e na poeticidade das imagens de seus filmes. Tal investimento pode ser notado na exploração de recursos visuais como iluminação, cores fortes, enquadramentos, névoas, descontinuidades e mudanças de velocidade na diegese. Esses aspectos são captados pelo poeta na construção do texto. Há recorrentes fragmentos de “Como coisas caindo” que transmitem ao leitor-espectador essa atmosfera filmica, entre eles destacamos as referências às luzes – “chegam cadentes/ alguns reflexos a laser”, “as labaredas alucinam”, “uma flauta se acenda ondulante”, “escuridão densa do sangue” –; aos enquadramentos – “corredores em ruínas de uma metrópole/ falsa”, “um de cada vez, um após outro, perdendo-se, dançando-se” –; aos movimentos do casal Sr. Chow e Sra. Chan – “apenas dois que tendo-se encontrado se procuram,/ que se afastam e se aproximam”, “caminho/ do desencontro que é sua destinação sem destino”, “movem-se demasiado lentos/ à beira do amor ou à da perfeita solidão”. O jogo de *enjambements*

⁴¹ No Brasil, o título *In the Mood for Love* foi traduzido como *Amor à flor da pele*; em Portugal, como *Disponível para amar*.

⁴² GUSMÃO, 2004, p. 12.

assinala as movimentações contínuas e descontínuas das cenas-versos de um “amor sem memória que não a da promessa”.

Desse modo, ao investir numa escrita *de-vagar*, que não abre mão *de vagar* e *divagar* pelas imagens cinematográficas, Gusmão convoca seu leitor a ver, a ler e a ouvir sem a pressa contemporânea, ensinando-nos “a reaprender a *lentidão*”,⁴³ uma (re)aprendizagem do tempo da leitura e da escrita, uma (re)aprendizagem do prolongamento espaciotemporal da viagem poética.

Referências

ASTRUC, Alexandre. L'Écran Français. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Redondilhas, canções e sonetos*. Rio de Janeiro: RGPL, 1980.

ECHEVARRÍA, Fernando. *A Base e o Timbre*. Lisboa: Liv. Moraes Editora, 1974.

GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. 4. ed. Paris: La Découverte, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *Dois Sóis A Rosa/ a arquitectura do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o Assombro a Sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

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

⁴³ BARRETO, 2001, p. 144.

GUSMÃO, Manuel. O texto da filosofia e a experiência literária. *Scripta*. Belo Horizonte, v.6, n.12, p. 235-257, 1º sem., 2003.

GUSMÃO, Manuel. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *A Terceira Mão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto*: da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica*: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria. Lisboa: Editorial Avante!, 2011.

HELDER, Herberto. Cinemas. *Relâmpago*. Lisboa, n. 3, p.7-8, out. 1998.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante* – poesia completa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético* (poesia reunida). Lisboa: Sá da Costa Editores, 1992.

PEREIRA, David Teles. Pequena elegia da memória. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n.27, ano XIV, outubro de 2010.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Entrevista a Manuel Gusmão: “Temos todos um cinema metido na cabeça”. *O Público*. Lisboa: 27/06/2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 4. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

Poemas inéditos Manuscritos

Manuel Gusmão: Inédito e Disperso

Manuel Gusmão: Unpublished and Scattered

Manaíra Aires Athayde

Universidade de Coimbra / Capes, Coimbra, Portugal

mana_aires@hotmail.com

Resumo: “Elogio da terceira coisa” não se insere neste dossiê somente como um poema inédito que Manuel Gusmão disponibilizou para o volume. O autor, ao nos conceder três manuscritos, permite-nos estar diante do processo de gênese de sua composição. O nosso intuito é investigar o percurso do poeta até chegar à versão final do poema. Já no caso de “Hoje, num poema de HH”, compararemos uma versão publicada anteriormente e a versão disponibilizada para este dossiê, tentando perceber alguns possíveis diálogos com Guimarães Rosa e Herberto Helder.

Palavras-chave: Manuel Gusmão; poemas inéditos; manuscritos; gênese poética.

Abstract: “Elogio da terceira coisa” is not part of this dossier only as an unpublished poem that Manuel Gusmão provided for this volume. The author, in granting the three manuscripts, allows us to be on the process of genesis of his composition. Our aim is to investigate the pathways of the poet to reach the final version of the poem. In the case of “Hoje, num poema de HH”, we will compare a previously published version of the poem and the version available for this dossier, trying to understand some possible dialogues with Guimarães Rosa and Herberto Helder.

Keywords: Manuel Gusmão; unpublished poems; manuscripts; genesis of the poem.

Recebido em 25 de fevereiro de 2015

Aprovado em 15 de março de 2015

1.

Elogio da terceira coisa

Entre mim e ti há a terceira coisa
aquela que nos une sobre o abismo e nos
põe ao alcance da mão as coisas ainda

sem nome. Quando a multidão sagrada dos
pronomes pessoais nos permite dizer nós contra
o tempo e o vento; *nós* que aos cinco sentidos

acrescentamos os outros; *nós* – a sensibilidade

que imagina o comum – quando uma multidão
deixa de ser um rebanho de escravos para
começar a ser uma multidão de homens

livres. De pé no chão da terra, bebíamos a água
que a luz do sol, cintilando, irisa
Nós que, para além de ti e de mim, somos

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
o comunismo que vem *connosco*
e *para além de nós* recomeça a cantar

“Elogio da terceira coisa” não se insere neste Dossiê somente como um poema inédito (escrito em 2012) que Manuel Gusmão disponibilizou para o volume. O autor nos permitiu estar diante do processo de gênese de sua composição, ao conceder três manuscritos que mostram os caminhos de criação percorridos para chegar à versão final do poema.

O primeiro manuscrito – aqui entendido no conceito dilatado pela crítica genética, compreendendo o testemunho ou documento escrito à mão, datilografado ou impresso que transmite uma versão da obra – aparece escrito à mão, ainda sem título e sem qualquer rasura. Depois, o poema é digitado da mesma maneira como se encontra em sua versão manuscrita, à exceção do último verso, que na versão do poema digitado aparece isolado no desfecho. É nesse segundo documento, com o poema digitado e em seguida impresso, que ocorrem as alterações.

Não podemos prescindir de ressaltar a atitude do poeta em digitar o poema no computador, depois imprimi-lo e só então trabalhar sobre a “matéria” que escreveu inicialmente à mão. Muito se tem dito sobre o impacto do computador na construção do pensamento e na elaboração da escrita. Autores como Hannah Sullivan, Dirk Van Hulle e Pascal Michelucci defendem que o uso de processadores de texto e de outros recursos tecnológicos não leva à negligência ou extinção de versões iniciais, e sim ajuda aos autores a tomarem cada vez mais consciência de que o texto publicado é apenas uma entre várias versões ou instâncias de uma obra. Manuel Gusmão, a exemplo da gênese em “Elogio da terceira coisa”, seria um escritor a corroborar essa perspectiva. Afinal, pedimos-lhe um poema inédito, e ele não só entregou um poema que nunca havia publicado antes, como todos os documentos que registram o processo de composição do poema.

Observamos que nas novas formas de reagrupamento textual que Manuel Gusmão propõe no segundo documento, os versos iniciais do poema são os que possuem mais alterações. O primeiro verso “Entre mim e ti há a terceira coisa” permanece o mesmo em todas as versões, mas os dois versos seguintes mudam acentuadamente. “aquela que nos põe ao alcance da mão” passa a ser “aquela que nos une sobre o abismo nos”, e de seguida “os nomes todos das coisas e as coisas sem nome” se torna “põe ao alcance das mãos as coisas ainda”. A expressão “sem nome” é transposta para o início do verso da segunda estrofe. Esse movimento de *quebra* será repetido nos sete versos subsequentes, em que as seguintes expressões passarão a compor o princípio do verso que antes precediam: “dos pronomes pessoais nos”, “o tempo e o vento”, “acrescentamos os outros”, “que imagina o comum”, “deixa de ser”, “começar a ser”, “livres”.

Assim, as modificações feitas à mão sobre a versão impressa visam como principal efeito o movimento de fragmentação poética. A

leitura fraccionada que o poeta propõe aumenta o poder evocativo do poema, que se refere ao comunismo como “quando uma multidão deixa de ser / um rebanho de escravos para começar a ser / uma assembleia de humanos livres”, conforme se lê. Esse seu exercício de fragmentação em “Elogio da terceira coisa” pode ser visto com implicações de cunho ideológico. Tratar-se-ia de um mundo fragmentado em suas latitudes pós-modernas, onde as informações, as ideias e os pensamentos são organizados em linhas de força heterárquicas. Um mundo no qual, entretanto, nessa nova organização que favorece o enfraquecimento de núcleos ideológicos, o comunismo não desaparece e há sempre espaço para que ele “recomece a cantar” porque, afinal, “vem *connosco*”, está na natureza humana e precisa nela ser reabilitado.

Outras implicações da fragmentação são de âmbito estético. Ao percorrermos os manuscritos, vemos que as repartições das unidades poéticas tem grande importância na lapidação final dos versos. Vemos, inclusive, no terceiro e último manuscrito, que a fracção do poema está pensada a partir das partículas “nós” e “nos” (o “nós” aparece em itálico na versão digitada e sublinhado na versão final escrita à mão; o “nos” ganha evidência na repetição poética, como ocorre logo no segundo verso, quando a nova *quebra* enfatiza-o solitariamente no fim do verso), os tais “pronomes pessoais” de que fala o poema. Eis aqui implicadas as recorrentes ideias em Gusmão de comunidade, de coletivo, de bem comum. A ideia de que essa “terceira coisa” se refere à primeira pessoa do plural: o *nós* ainda relegado a um terceiro plano, a um terceiro mundo quicá, também seria a única via capaz de tornar o ser humano um indivíduo livre. Quer dizer, parte-se do coletivo para o individual, sendo o “nós” a única via para o “ti” e para o “mim”, outros pronomes pessoais que o poema enfatiza. São todos estes sujeitos em potência de descobrir um “connosco” em si, o último pronome pessoal empregado já no final do poema, indiciando a capacidade que cada um possui de descobrir que traz em si o comunismo necessário à libertação.

Portanto, toda a pontuação do poema, tanto aquela determinada formalmente pelos sinais de pontuação quanto a definida pela organização sintática que pleiteia a *respiração* dos versos, é feita nesse segundo manuscrito digitado, impresso e trabalhado depois de forma manuscrita. Nas duas primeiras vezes que o “nós” surge, é acrescentado anteriormente um ponto-e-vírgula, conferindo evidência ao pronome. A atribuição de um valor enfático também se observa com os travessões inseridos

em “acrescentamos os outros; *nós* – a sensibilidade // que imagina o comum – quando uma multidão”, quando os versos são separados em estrofes distintas mas comungam do mesmo pensamento confinado aos travessões. Esse recurso ainda pode ser visto na quinta estrofe. A separação das palavras “humanos” e “livres”, no verso que inicialmente era “uma assembleia de humanos livres”, possibilita a pluralidade de leituras. Na versão alterada, lemos:

que imagina o comum – quando uma multidão
deixa de ser um rebanho de escravos para
começar a ser uma multidão de homens

livres. De pé no chão da terra, bebíamos a água
que a luz do sol, cintilando, irisa
Nós que, para além de ti e de mim, somos

Dá-se, assim, a ideia da distância que existe entre uma multidão de homens e uma multidão de homens livres, e sobretudo dá-se a ideia do extenso caminho a ser percorrido na passagem de uma para a outra.

Ainda na quinta estrofe, encontramos as últimas mudanças mais significativas antes do desfecho do poema. “de pé no chão da terra discutimos o que fazer / pelas mãos em concha bebíamos a água / onde a luz do sol cintila irisando a” se torna “livres. De pé no chão da terra, bebíamos a água / que a luz do sol, cintilando, irisa”. O verso intermediário é suprimido e “bebíamos a água” passa a ocupar o verso anterior. A única alteração que Manuel Gusmão faz no manuscrito final e que não consta na versão impressa é a troca do advérbio “onde” pela conjunção “que”, registrando a adoção da norma culta.

Dessa forma, observamos no processo de criação de Manuel Gusmão a maneira como ele vai *complexizando* a sua escrita. Com base nos manuscritos que analisamos, não vemos um poeta que revela muitos momentos de dúvida ou de hesitação, com cancelamentos e omissões. Não encontramos também processos significativos de adição, com o acréscimo de novas palavras ou versos, nem de excisão, com a remoção de partes textuais. O que vimos foi um poeta essencialmente substitutivo, com a preterição de palavras ou trechos por outros. Isso significa um autor que compõe “Elogio da terceira coisa” com exatidão temática. O *esculpimento* formal do poema é feito posteriormente à escrita matriz, pelo que só num segundo momento de trabalho sobre o texto é que observamos o poema ser modelado. Nesse processo endogenético,

acompanhamos como o ato de reescrita serve para o autor pensar sobre o papel, tentando organizar o pensamento através do ato de escrever.

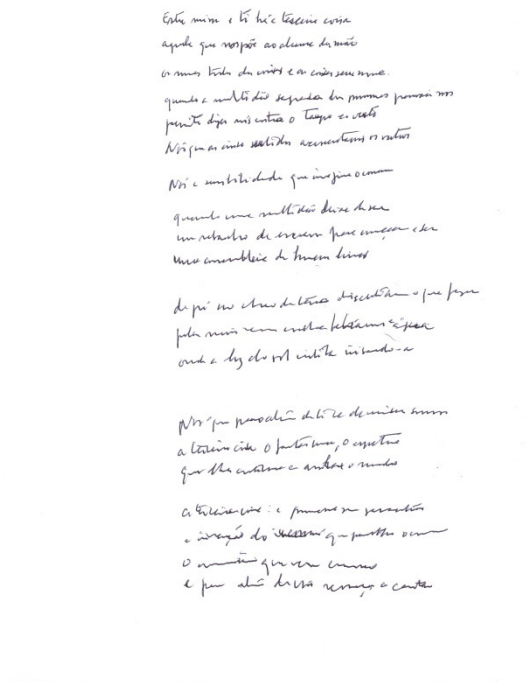


Fig. 1. Primeiro manuscrito: escrito à mão e sem alterações.

ELOGIO DA TERCEIRA COISA

Entre mim e ti há a terceira coisa
 aquela que nos ^{que vive o alívio} ~~põe no nome da mão e no pé~~
^{para os alívios de nós} ~~os nomes todos das coisas e as coisas~~ ^{em nome}
 quando a multidão sagrada dos pronomes pessoais nos
 permite dizer nós contra o tempo e o vento
 Nós que aos cinco sentidos acrescentamos os outros (redn)
 - Nós a sensibilidade que imagina o comum
 - 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
 pelas mãos em concha bebíamos a água
 onde a luz do sol cintila ^{risando-a}
 #
 Nós que para além de ti e de mim somos
 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
 o comunismo que vem connosco
 e para além de nós recomeça a cantar

Fig. 2. Segundo manuscrito: duas páginas com o texto inicial digitado e impresso. Alterações feitas à mão.

personagens de Érico Veríssimo que estaria na luta “contra / o tempo e o vento” seria Eduardo Cambará, marxista e comunista militante, irmão do céptico Floriano. No livro, lemos passagens como estas:

[Eduardo, reunido com os companheiros na cédula do Partido Comunista] Estava examinando com interesse uma lista de nomes de pessoas da cidade e do município que simpatizavam com a causa do comunismo e que, dum modo ou de outro, poderiam ajudá-la. Por fim, reclinando-se contra o respaldo da cadeira, disse:

– Bom, precisamos estar preparados para o que vem por aí. Estou convencido de que o novo governo vai pôr o Partido fora da lei.¹

[Diz Floriano Cambará]

– É curioso – diz, esforçando-se por falar com naturalidade – que tanto o meu pai, homem do Estado Novo, como o meu irmão, marxista e comunista militante, pensem da mesma maneira com relação à minha atitude diante dos problemas políticos e sociais. Para um comunista, a pessoa que “não se define” é aquela que ainda não entrou para o P.C. Para o meu pai, homem de paixões, as coisas políticas e sociais são pretas ou brancas. Temos de escolher a nossa bandeira e matar ou morrer por ela. Só um intelectual decadente (acha ele) pode perder-se nos matizes, nos meios-tons. Certo ou errado, o importante para o macho é comprometer-se e participar da luta. Ora, eu chamo a isso “raciocínio glandular”!²

Vale lembrar que Érico Veríssimo é um dos escritores que integram o Romance de 30, período que explora a diversidade regional e cultural do Brasil ao passo que vigora uma perspectiva de denúncia social e de empenho político na chamada *estética do compromisso*. Nesse sentido, num outro poema que Manuel Gusmão conferiu a este Dossiê, também encontramos referência ao autor que se torna herdeiro do regionalismo de que Veríssimo faz parte, renovando essa tradição numa geração modernista já posterior e atingindo um dos pontos mais altos da literatura brasileira. Trata-se de Guimarães Rosa.

¹ VERÍSSIMO, Érico. *O Arquipélago*. São Paulo: Ed. Globo, 1997.

² VERÍSSIMO. *O Arquipélago*.

No poema sem título publicado no ano passado no editorial *Esteiro* (Ano IV, n. 8, Lisboa, set/2014), do Partido Comunista Português (PCP), Manuel Gusmão recupera o léxico da obra do romancista de Minas Gerais. Lembramo-nos do vocábulo no conto “Com o vaqueiro Mariano”, do início dos anos 1950, cujo universo depois veremos consagrado no romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). No poema de Gusmão, pois, deparamo-nos com “a viagem do vaqueiro”, “as gerais”, “a noite do mundo”, “os cães que ladram”, “os lobos amarelos”, “a beira-rio”.

Mas mais do que propor referências de vocabulário, o poeta português constrói a sintaxe do poema, com toda a sua atmosfera, com um dos recursos recorrentes em Guimarães Rosa (que, como é sabido, não só conseguiu inovar no plano lexical, como também na tessitura sintática): convergindo experiências formais e ideológicas, Gusmão explora a dimensão universal das ações do vaqueiro, transformando-o no poeta que percorre essa “alucinante viagem” que é a escrita. A metalinguagem é metafórica: “O vaqueiro que fora até ao fundo sem fim dos gerais e / voltara com a poesia, para contar o que vira” são os versos que iniciam o poema, e mais à frente lemos: “E então chovia: a gota de água puríssima e mínima; / e chover era no Outono um princípio rítmico.” Na tentativa de criar esse “princípio rítmico”, o poeta é, portanto, aquele “Encapsulado na noite animal que ofegante respira”.

Numa outra versão, que agora publicamos neste Dossiê, Manuel Gusmão, acrescentando um título e uma epígrafe, revela de onde partiu para escrever o seu poema: de um poema inédito, sem título, publicado pelo poeta português Herberto Helder no jornal *O Público*, de 14 de maio de 2011. “O diálogo com Rosa vem já no poema de Herberto Helder, de onde é extraída a epígrafe”, diz-nos Gusmão. Ao compararmos a primeira versão publicada e a versão que publicamos agora, veremos que uma nova estrofe inicial foi acrescentada e as duas últimas estrofes sofreram alterações. Onde se lê “Encapsulado na noite animal que ofegante / respira. // Os cães gerais alucinam a viagem do vaqueiro procuram-no / com o focinho no cu uns dos outros. Ladram”, passa a ser “Encapsulado na noite animal que ofegantes gerais alucinam a / viagem do vaqueiro procuram-no // Com o focinho no cu uns dos outros. Ladram”. O último verso, “poisa uma gota de água como um uivo congelado.”, diferentemente da outra versão, aparece isolado agora. Com essas alterações, o poeta imprimiu um ritmo mais “ofegante” ao desfecho do poema, houve uma aceleração rítmica ao cortar o verso que continha apenas o verbo “respirar” e retirar

a repetição de “Os cães gerais”, tornando-os implícitos na criação de uma oração subordinada em “Encapsulado na noite animal que ofegantes gerais alucinam”.

Existe ainda mais uma versão de “Hoje, num poema de HH”, publicada na revista eletrônica *ESC:ALA* em fevereiro deste ano. Seria esta uma versão de transição: ela possui a estrofe inicial da versão que agora publicamos, mas as duas estrofes finais correspondem à primeira versão publicada na revista *Esteiro*.

Primeira versão publicada

O vaqueiro que fora até ao fundo sem fim dos gerais e
voltara com a poesia, para contar o que vira
está parado na noite do espírito; com as unhas separa dessa noite
a noite do mundo e mostra-a à matilha que
amareladamente parece de lobos –
correm à beira-rio e arrepiam o seu fluxo como se um vento fossem
que cortasse águas e pedras.

Os cães ladram à imagem dos lobos amarelos e é essa a música
que as anãs vermelhas dançam em torno ao Ouro Central:
um rio incandescente e
frio. Em cujas marés a lua se vem, músculo branco e
brando, deslocando a orografia da sílica,
do feldspato e da mica.

Sentados nos seus quartos traseiros os cães vigiam os quartos da lua e
farejam a gota de água que, antes suspensa, desce
agora, como uma nave espacial
– alumínio rosado e sonhador – desce
como se fosse um meteoro aéreo
que em aquoso se transformasse e então chovesse.

E então chovia: a gota de água puríssima e mínima;
e chover era no Outono um princípio rítmico. E
as cadelas fecundadas pelas águas férteis
pariam coralmente os lobos originais que abrem as fauces
até à raiz do uivo que é ainda inaudível.
Encapsulado na noite animal que ofegante
respira.

Os cães gerais alucinam a viagem do vaqueiro procuram-no
com o focinho no cu uns dos outros. Ladram
à generalidade amarela dos lobos que entoam o seu grito; –
ladram e são ladrados: o grande pânico
varre as florestas de neve e em cada folha
poisa uma gota de água como um uivo congelado.

Versão mais recente, concedida para este Dossiê

HOJE, NUM POEMA DE HH

*os cães gerais ladram às luas que lavram pelos desertos fora,
mas a gota de água treme e brilha,
não uses as unhas senão nas linhas mais puras,
e a grande constelação do cão galga através
da noite do mundo cheia de ar e de areia
e de fogo,
e não interrompe ministério nenhum nem nenhum elemento,
e tu guarda para a escrita a estrita gota de água imarcescível
contra a turva sede da matilha,
com tua linha limpa cruzas cactos, escorpiões, árdios
buracos negros:
queres apenas aquela gota viva entre as unhas,
enquanto em torno sob as luas os cães cheiram os cus uns
aos outros
à procura do ouro*
**(poema inédito de Herberto Helder, hoje publicado na
página 9 do P2, no Público)**

Os cães cegos do Mediterrâneo ladram hoje e hoje a tempestade à
lua que velozmente desaparecia dos gerais – a montanha, os desertos,
as florestas, o imenso mar sob a pedra frangível
e azul
e negra dos céus.
Entre a constelação do grande Cão e a cordilheira dos Andes
pairava na transparência do quartzo
uma gota de água mínima e puríssima.

O vaqueiro que fora até ao fundo sem fim dos gerais e
voltara com a poesia, para contar o que vira
está parado na noite do espírito; com as unhas separa dessa noite
a noite do mundo e mostra-a à matilha que
amareladamente parece de lobos –
que correm à beira-rio e arrepiam o seu fluxo como se um vento fossem
que cortasse águas e pedras.

Os cães ladram à imagem
dos lobos amarelos e é a essa música
que as anãs vermelhas dançam em torno ao Ouro Central:
um rio incandescente e
frio. Em cujas marés a lua se vem, músculo branco e
brando, deslocando a orografia da sílica,
do feldspato e da mica. –

Sentados nos seus quartos traseiros os cães vigiam os quartos da lua e
farejam a gota de água que, antes suspensa, desce
agora, como uma nave espacial
– alumínio rosado e sonhador – desce
como se fosse um meteoro aéreo
que em aquoso se transformasse e então chovesse.

E então chovia: a gota de água puríssima e mínima;
E chover era no Outono um princípio rítmico. E
As cadelas fecundadas pelas águas férteis
pariam coralmente os lobos originais que abrem as fauces
até à raiz do uivo que é ainda inaudível
Encapsulado na noite animal que ofegantes gerais alucinam a
viagem do vaqueiro procuram-no

Com o focinho no cu uns dos outros. Ladram
à generalidade amarela dos lobos que entoam o seu grito; –
ladram e são ladrados: o grande pânico
varre as florestas de neve e em cada folha

pois a uma gota de água como um uivo congelado.

* Agradecimentos a Manuel Gusmão por disponibilizar a publicação dos poemas e dos *fac-símiles*.

Seção Varia

***E se o meu nome for Valesca? Funk carioca*
em *O meu nome é Legião*, de António Lobo Antunes**

***What if my name is Valesca? Brazilian funk in*
O meu nome é Legião, by António Lobo Antunes**

André Corrêa de Sá

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

andredcsa@hotmail.com

Resumo: Na esteira dos diálogos entre literatura e música, este artigo propõe uma leitura de *O Meu Nome é Legião*, romance do autor português António Lobo Antunes, ao som do funk de Valesca Popozuda. O jazz e a música clássica já foram invocados com sucesso pela crítica antuniana. Façamos agora por estender este diálogo a um ponto limite, pondo-o lado a lado com o *funk* carioca. A linguagem musical, apercebida pela qualidade intrínseca da expressão e das técnicas que pratica, já não prevalece. Enquanto movimento de resistência e etnocêntrico em prol da autoafirmação dos que estão nas margens, o *funk* reporta-se ao radicalismo da dança erotizada e à compulsão estridente pela essência de protesto contra as esferas privilegiadas. Interessa-nos desencadear um dueto entre as vozes de António Lobo Antunes e a performance de Valesca Popozuda. O que está em causa, nas hipóteses que lançamos, não é a dependência do ritmo musical, mas, sobretudo, compreender o modo como a sintaxe de Lobo Antunes ganha a natureza da dança.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; *O meu nome é Legião*; Valesca Popozuda; funk.

Abstract: In the context of the dialogue between literature and music, this article proposes a reading of *O Meu Nome é Legião*, novel by portuguese author Antonio Lobo Antunes, through the funk of Valesca Popozuda. Jazz and classical music have already been successfully invoked by criticism. Let us now extend this dialogue to a tipping point, putting it side by side with brazilian funk. Musical language, perceived by the intrinsic quality of expression and techniques practiced, no longer prevails. While ethnocentric and resistance movement in favor of self-assertion of those on the margins, funk refers to the radicalism of the eroticized dance and raucous compulsion by the essence of protest against the privileged spheres. We are interested in unleashing a duet between the voices of António Lobo Antunes and the performance of Valesca Popozuda. What is at issue in our conjectures, it's not the presence of musical rhythm in the text, but, above all, to understand how the syntax Lobo Antunes wins the nature of dance.

Keywords: António Lobo Antunes; *O meu nome é Legião*; Valesca Popozuda; funk.

Recebido em 25 de fevereiro de 2015

Aprovado em 15 de março de 2015

Can I get control?
Do you like me vulnerable?
I'm armed and I'm equal
More fun for the people

M.I.A – *Bucky Done Gun (DJ Marlboro Funk Carioca Remix)*

Será de facto António Lobo Antunes um eremita numa cisterna de palavras, plenamente desacreditado do mundo em que hoje vivemos? Do ponto de vista do marketing editorial, essa imagem torna-se atrativa, sobretudo quando é o próprio autor a doutrinar-nos acerca da relação entre o silêncio e a criação literária. O *trailer* com que há uns anos se publicitou *O Arquipélago da Insónia*, provavelmente para aumentar o volume de vendas do escritor português, tentou tirar partido dessa ansiedade. Essa experiência acabou, aliás, por ser de má sorte, satirizada pelos não-iniciados da escola antuniana. Mas será que a imagem monástica do

escritor constituída nesse trailer nos ajuda a conceber melhor o silêncio dos mundos possíveis que evoca?

Ainda que a ideia de um legado pessimista das ficções antunianas seja manuseada por críticos importantes e mesmo que os romances sejam aquecidos num banho-maria de ambientes contemplativos e claustrofóbicos, o António Lobo Antunes realista que os redige não está laconicamente cansado da vida – e ao querer conhecê-la muito de perto e ao dotar as suas obras do espetáculo da intimidade não vai apenas expor-nos ao tom vencido das existências banais ou ao ódio ressentido das vidas de miséria. Esse suporte psíquico é difundido como música de fundo e não como penhor do único mundo tangível. Os efeitos desejados na economia afetiva de quem lê têm um alcance surpreendentemente mais vasto. Nivelando as suas paisagens acústicas de uma ponta à outra da sociedade e tornando essa sociedade cristalina, Lobo Antunes vai espacializando a esperança.

Como vai ele gerar tais abismos da interioridade humana? Uma parte da resposta tem a ver com as particularidades da técnica romanesca, isso já se sabe, e a dicção de Lobo Antunes tira amplo partido da possibilidade de manipular os tempos da ação e da narração, instaurando uma *performance* da voz, entre a evocação e o esquecimento. Mas tendo em conta que esse tempo romanesco (diz-nos o autor ele próprio) aspira a um presente contínuo, basal, e que a composição é essencialmente polifónica, com vozes cumulativas, esta solução obriga-nos a uma inversão da hegemonia dada à referência temporal, uma vez que a situação analógica é então máxima numa dialética do espaço.

Deste modo, a perspetiva temporal torna-se secundária e o tema dominante passa a ser o da ontogénese do espaço: a do espaço em que os seres estão contidos e interagem entre si. O facto de muitas vezes não haver nomes próprios parece um paradoxo, mas é apenas uma das técnicas com as quais se aprofunda a descoberta do íntimo. O autor quer aprender a conjugá-lo e não o pode conjugar senão no presente.

Onde é que nós estamos? parece, por isso, ser a pergunta mais audível.

Tal objetivo requer um projeto minucioso, articulado numa lógica própria, mesmo que a estrutura de um romance seja procurada precisamente porque o autor não a procura. Necessita-se, primeiro que tudo, de um grupo de pessoas, todas com falta de colo, de algumas casas mitificadas, de um dia-a-dia depressivo, de um sentimento de desproteção.

Aceitam-se estas vozes, muitas vezes estranhas, e a sua propensão considerável para o desastre: é obrigatório que a hereditariedade pese, que haja justaposição dos sentidos transferidos do passado, que as censuras estejam abertas ao inconsciente. Nada disto é gratuito. Por um lado, as suas retrospectivas têm delimitações concretas: ocorrem num espaço e num tempo reais, que, embora não se contenham neles em exclusivo nem sejam sempre factuais, estão em conformidade geral com os retratos de Portugal e dos portugueses dos anos cinquenta do século XX para cá.

Estas personagens definem grupos operativos; não se tome, por isso mesmo, a representação à letra: sendo absolutamente indiscutível que a consciência do detrito e a evocação do colapso do sentido do mundo são substanciais em todo o currículo literário de Lobo Antunes (numa afirmação da catástrofe que vai das vozes aos objetos), também me parece indiscutível que o plano narrativo não está totalmente inclinado por esse mal-estar apocalítico. O tropo da empatia é fulcral em todo este sistema projetivo, pelo que a configuração final da esfera do íntimo é espacial. É através da empatia que se descortina o mundo. Para isso, vai articular níveis múltiplos de tempo em torno do espetador. Para isso vai acomodá-lo num sincretismo de estímulos, referências, recordações. Para isso vai abrindo homologias das personagens até às coisas, no sem-fim de um rasto humano que as submete a uma tónica antropomórfica.

Nos seus grupos as pessoas e as coisas têm de trabalhar coletivamente num tecido contínuo onde, sílaba após sílaba, saberemos encontrar a pulsação da vida. Se analisarmos o seu modelo rítmico, talvez fiquemos próximos de o classificar enquanto *performance coletiva*, nos termos de um canto coral, como o define Paul Zumthor, em que os cantores são os seus próprios ouvintes e se animam coletivamente dessa força expressiva.¹ Estilisticamente torna-se algo cansativa. Contar episódios nostálgicos, da forma comunitária como isso é feito nos seus romances, torna-se num modo de enfrentar o presente – nem de o esquecer, nem de a ele se submeter, mas de tentar fazer alguma coisa para que os desastres não se repitam. Essa será uma das ações a realizar. A denegação do passado é superada pelo trabalho feito sobre o transitório, no seio de um grupo de vozes, sobre o material da experiência humana que não tenha ainda poiso certo.

¹ ZUMTHOR, 2005 p. 73.

Como os escutaremos melhor? Supondo uma política comunitária, a reciprocidade, uma ética de benefícios mútuos? Em certos aspetos, a paisagem interior, afetiva, relacional transita para uma dimensão independente do narrador, constituída pela matriz de ressonâncias. Nessas zonas vale o silêncio, um silêncio analítico que sirva para dar vazão às memórias estagnadas, extraindo-as, e que, assim, as vai lavar e manipular e fundir, depois, na unidade de sentido que se quer atribuir a alguém. A nostalgia, no seu traço de idealização, torna-se então uma falácia, destinada a aparelhar os conteúdos ficcionais e dinamizá-los sobre o mundo do leitor. Sem este pano de fundo, nem sempre é possível apercebermo-nos da essência contemporânea de uma frase que basicamente serve para processar a resolução de um dilema (mesmo que nunca formule uma resposta) e não para o representar em si mesmo.

Os aspetos experimentais da sua intervenção sobre o tempo narrativo são, a este respeito, como dissemos, superados pela preocupação pelo espaço – a do espaço frágil, quase ininteligível, de que se constitui qualquer conceito de intimidade. Como afirma Peter Sloterdijk, os filósofos (categoria que eu substituo livremente por escritores) não são emissários de nenhum absoluto, têm é de estar atentos às detonações do próprio tempo.² Grande parte do que importa na circunstância ficcional de António Lobo Antunes parece-me, aliás, estar vinculado aos termos do realismo que daí resulta, um *realismo* que não bajula ideologias políticas, mas está radialmente entrançado com as suas responsabilidades terapêuticas como psiquiatra. Esse objetivo é tão literal quanto a ansiedade que julgamos ter sido vital para gerá-lo – a de tomar consciência de que o conhecimento que temos do mundo é deficitário e de esse mundo, sendo essencialmente imprevisível, estar inundado pela incerteza, pela insegurança, pelo medo da desproteção.

O Meu Nome é Legião é um caso muito específico destes mundos derrocados. O autor quis documentá-lo como prova de um inferno que nunca conheceu. A hostilidade é total; nele atinge-se um limite, ou até uma caricatura, do ponto a que a exclusão pode chegar: tudo nele vai alastrar através da ameaça, das cicatrizes, do ensurdecimento atroz a que todos são consagrados, todos, seja qual for o seu lado da barricada. Os jardins de harmonia bucólica onde a mitologia antuniana geralmente resguarda

² SLOTERDIJK, et al., 2007 p. 14.

a infância são substituídos, num engenho autodestrutivo, pelas ruelas precárias de um bairro clandestino e por uma erupção de armas e crimes.

Como dizer uma realidade tão tempestiva, tão dilacerada por quem não a vive do interior? Os limites da representação deste mundo só podem ser transpostos se ninguém nele for obrigado a calar-se. Mas forjar um espírito comunitário a partir de um grupo de vozes que experimentam o horror é também forjar o silêncio que as torna indizíveis, até porque quem ouve tem que assumir uma neutralidade moral. Som e silêncio são igualmente tácteis e tornam-se faces da mesma moeda. Este título, *O Meu Nome é Legião*, foi extraído de um episódio bíblico que narra um exorcismo executado por Jesus a um homem possuído por vários demónios, que tinha abandonado a cidade e os hábitos civilizados, refugiando-se na periferia. Quando Jesus lhe pergunta o nome, é assim que o homem atormentado se identifica – *legião*, “porque somos muitos”. Mas não havia desafio algum nesta explicação, até porque a forma divina atormentava os demónios indefesos.

Quem estará possesso em *O Meu Nome é Legião*? Que exorcismos se executam? O romance empurra-nos, sem pé que nos valha, para o interior de um submundo dominado por distopias. O núcleo da ação decorre num enclave da periferia da capital, um bairro social imaginário, o bairro 1º de maio, povoado maioritariamente por negros ou mestiços, as vítimas de um processo histórico que os deixou sem raízes na realidade: se já não são africanos, também não se sentem ainda portugueses. “Que tens a ver comigo?”, pergunta o homem possuído a Jesus. E, de facto, que tem Lobo Antunes a ver com o universo que narra, de aglomerados de habitação tortuosos, de crianças que cometem crimes violentíssimos, de existências dominadas pela miséria? Será testemunha, uma testemunha sobre pressão, que quer provocar choques emocionais para tornar o livro mais eficaz, como descreve George Steiner, ou este romance continua, aceso como uma lâmpada na noite, a vontade de representar o mundo total, de lhe dar presença real, ambição que Lobo Antunes herdou dos grandes artífices do romance realista?

A cor da pele não é nele uma barreira fixa, no sentido em que se é branco ou se é preto. Este romance, muito em particular, vai persuadir-nos a metamorfoses intensas, pondo em causa quaisquer tendências segregacionistas ou preconceitos contra aqueles considerados socialmente inferiores. Os brancos que chegam ao bairro também se transformam em negros, como se dá conta na voz da prostituta que o Gordo levava para

morar com ele no Bairro: “acredito que me olhem como os do Bairro me olhavam cuidando-me branca eu que não era branca nem mestiça nem preta, era escarlate e lilás”.³

Atraindo-nos com a força de um íman, o enredo leva-nos ao espaço íntimo partilhado entre um bando de meninos-criminosos, responsável por uma onda de barbárie criminosa, e os polícias que os vigiam e montam uma operação para os intercetar. Os méritos da manutenção da ordem são explícitos: prevenir, intervir, reparar. De um lado, os criminosos, a raça negra, a propensão para a violência que os brancos pressentem, de outro lado, os polícias, a autoridade, o direito a usar livremente as armas de fogo. Mas quem lidera a operação é um agente cansado, amesquinhado, desvalorizado pelos superiores, a quem esse discurso do poder não serve de maneira nenhuma, pelo que o que fica à mostra, como uma consciência desfolhada, é a impossibilidade que integra todos estes indivíduos e os insere num abismo moral sem soluções. As personagens transitam ambigualmente entre duplos de si: um, sem nada, grita por colo, o outro, também sem nada, clama pela posse, pelo território. Têm medo infantil das cobras, não têm medo adulto da polícia:

A gente saía do Bairro sozinhos derivado à Polícia, um pelo parque de campismo, outro pelas figueiras bravas, outro pelo lado de Sintra, juntávamo-nos no telheiro e eu chegava sempre depois porque atravessava o palacete onde a erva mais alta e demorava que tempos a vasculhar os arbustos com a espingarda por medo das cobras que assobiam no escuro de mistura com o vento, o vento, asma e as cobras asma e guizos a sacudirem seixos.⁴

Em *O Meu Nome é Legião* a assinatura do contexto social é radical, mais intensa e decisiva do que em qualquer outro dos seus romances. O tema particular é o da sujeição e a partir de representações do sentimento pós-colonial conjugam-se reflexões a propósito dos efeitos da globalização na economia portuguesa, do alcance dos programas de integração social, da indiferenciação do mundo rural, da vivência da exclusão que a imigração acentuou, da dispersão das hierarquias sociais. O Bairro serve de para-raios para essa ambiência psicossocial. Começa-

³ ANTUNES, 2007 [2007] p. 11.

⁴ ANTUNES, 2007 [2007] p. 281.

se com um relatório policial. A primeira frase é intensamente declarativa do ambiente romanesco que a partir daí se documenta: a suspeição, a degradação física e moral, a experiência do crime. 8 suspeitos, dos 12 aos 19 anos, um branco, um preto, os outros mestiços, designados pelas alcunhas: Capitão, Miúdo, Ruço, Galã, Guerrilheiro, Cão, Gordo, Hiena. O signatário do relatório (que é investigador na polícia) tem a opinião de que os mestiços e os negros são mais propensos à violência gratuita, são selvagens, portanto.

Podia tratar-se apenas de um punhado de crianças desfavorecidas, contingentemente nascidas e criadas nas ruelas miseráveis de um bairro *social*, para quem a perda é o nível ontológico por excelência. Mas são, ao mesmo tempo, criminosos em plena posse dos seus poderes, sádicos para quem a semântica da morte nada tem de ambíguo. Lobo Antunes resume deste modo a sua disponibilidade para a agressão: “Estão de tal maneira abandonados que matar pessoas é a única maneira que têm de pedir colo”. Consideremos, momentaneamente, a desobediência às autoridades convencionais. Tem praticamente a força de um automatismo: não acatar regras que não sejam as da nossa prole, do Bairro. Mas não pode ser desarticulada do traço de desamparo. Relata o polícia:

verificámos com surpresa tratar-se na sua maioria, excepto um preto carregado de pulseiras e anéis, não de adolescentes saudáveis mas de crianças de dez ou onze anos que não se desenvolveram como as nossas, definhadas, com casacos demasiado largos e chapéus ridículos que se reuniam um pouco antes da noite sob os corvos de um renquezito de faias tão definhadas quanto eles, corvos que se nos afiguravam construídos de farrapos e arame por um aleijado de muleta que os desprendia no ar e lá seguiam eles em baldios aflitos.⁵

Explicar a potência mutiladora destas crianças não é tarefa simples. Não acreditamos ser possível que as crianças estejam a cometer aqueles crimes e, ao mesmo tempo, temos a sensação de que a condenação é muito anterior à madrugada em que começam os crimes. A mulher que os presenciou pressente que há nesses crimes um grau latente de irreabilidade; o polícia que os investiga não consegue redigir o relatório

⁵ ANTUNES, 2007 [2007], p. 321-322.

– talvez ache, também, que são crimes irreais. Não tem nada a ver com a plenitude do horror em si, com o planejamento e a execução de uma violência inexplicável e intolerável, mas com o sentido de uma exclusão, ela sim, desesperadamente totalitária e, intimamente ligada a isto, à esperança num diálogo que nunca existiu. “Escuto um oco de gruta no interior de mim ou seja pingos vagarosos e raros”.⁶ O primeiro condão do relatório é, por isso, ao fazer com o leitor de imediato hesite acerca da sua validade. Ajuíza, aliás, em favor do seu caráter racista, gratuito, ignorante. Por outro lado, rapidamente o relatório é interrompido, para o polícia confessar a sua necessidade de afeto, de espaço partilhado, de uma voz que procure a sua. As estações de serviço⁷ são o que mais próximo sente da sensação de felicidade, da noção (e isto é fundamental) de que se tem um lugar próprio, específico, na ressonância de que o mundo humano é feito. Até que ponto, voltando um pouco atrás, é que a violência contra a raça negra não deriva, ela também, da sua falta de integração no mundo. Até que ponto que não está a projetar, sobre eles, o seu medo de ser estrangeiro em toda a parte?

Os estereótipos racistas são uma constante ao longo das suas páginas; a cor negra, no seu veio simbólico, é corrosiva: associa-se ao vício, à infantilidade, à desonestidade, em suma, à decadência e à destruição da dignidade humana. Opera, inevitavelmente, como vetor para problemas sociais universalizáveis, que se sobrepõem à pura discriminação racial que o relato enquadra. Muitas das consciências que ouvem estas vozes, para quem a marginalização racial não faz qualquer sentido, terão provavelmente a tendência para as integrarem na representação de uma sociedade globalizada na qual o verniz do capitalismo liberal, e as suas receitas para o bem-estar progressivo, estão estalados. Talvez isso contribua para que o tema do recomeço perpétuo ganhe, ao longo do romance, proporções específicas (o próprio polícia, como relator principal, do seu depoimento ou dos de outras testemunhas, reitera a vontade instintiva de voltar ao início do relatório) e, por isso, não estranhemos quando a certa altura ouvimos “Não somos senhores somos pretos”,⁸ ou “teremos alma nós pretos?”.⁹

⁶ ANTUNES, 2007 [2007] p. 35.

⁷ ANTUNES, 2007 [2007] p. 15.

⁸ ANTUNES, 2007 [2007] p. 22.

⁹ ANTUNES, 2007 [2007] p. 190.

E o que é isto, que aviso é este, ou que apelo?

Todos são vulneráveis: os negros e os mestiços desejam-se brancos, os brancos sentem-se pretos, apelando, tão simplesmente, à condição precária de todos. As distâncias da ironia e o impulso empático marcam o passo na percepção destas vozes. António Lobo Antunes, conjugando uma poderosa gramática da solidão, estende sobre todos o mesmo manto de humanidade e esse parece-me ser o sentido essencial dos seus inventários humanos e das suas denúncias. Ler-se-á, aí, a aventura de uma redenção, por hipótese? Ou seja, um anel de culpa e a sua revogação?

De acordo com estas premissas, para quê analisarmos Valesca Popozuda, *funkeira*, enquanto objeto de *design* sonoro e gráfico de uma intuição comparatista? E como faremos com que assome, sem mais nem menos, no útero polifônico de um romance como *O Meu Nome é Legião*? Em termos simples, dar-lhe-ei, em passos sucessivos, os direitos de uma poética do espaço, mobilizada a partir das condições acústicas em que os dois campos criativos se desenvolvem. A verdade é que qualquer interdisciplinaridade com o *funk* dá azo a preconceitos académicos. Mesmo depois de Lyotard e outros autores do mesmo calibre terem insinuado que o caldo pós-moderno pôs em desuso os consensos em relação ao que possa constituir o saber ou a verdade, a academia ainda teme a imprevisibilidade das análises e o descontrolo que desate um saber que “aguça a nossa sensibilidade para as diferenças” e encontra o seu tónus na “paralogia dos inventores”.¹⁰

O diálogo com a música tem objetivamente beneficiado os comentários à obra antuniana, sobretudo no que toca à caracterização do ritmo da frase e das cambiantes temáticas. O jazz e os cânones clássicos foram invocados, e com muito sucesso, diga-se de passagem. Façamos agora por estender este diálogo a um ponto limite, pondo-o lado a lado com o *funk* carioca. A linguagem musical, apercebida pela qualidade intrínseca da expressão e das técnicas que pratica, já não prevalece. Enquanto movimento de resistência e etnocêntrico em prol da autoafirmação dos que estão nas margens, o *funk* reporta-se ao radicalismo da dança erotizada e à compulsão estridente pela essência de protesto contra as esferas privilegiadas. Zero complexos de culpa, zero lacerações masoquistas. A linguagem sexual, praticada bem nos domínios

¹⁰ LYOTARD, 1993, p. Xvii.

da pornografia, tem o valor facial de um gesto de agressão, e a apologia do crime, emblema dos estilos *gangsta* de imitação norte-americana, também. O que está em causa, deste modo, não é a dependência do ritmo musical simplista e precário, mas a consistência de dança imanente de que a sintaxe de Lobo Antunes, em *O Meu Nome é Legião*, tacitamente se apossa.

Mantendo-se estes perigos liberais na nossa crítica, qual a utilidade desta empresa, para mais com um ponto de partida tão inusitado, curvado até se desequilibrar sobre a condição tecnológica de uma *funkeira*? Será que a comparência de Valesca ensina o leitor de *O Meu Nome é Legião* a controlar mais eficazmente a sua leitura? Temos sérias dúvidas disso, até porque tais efeitos seriam acidentais e enquanto leitor faço gala em não dar tréguas à ganga ideológica que apenas dá valor às respetivas contextualizações culturais. Num ponto de vista politizado, o *funk* foi uma convulsão que impôs as comunidades das mais de mil favelas do Rio de Janeiro às praias chiques da zona Sul. Em 1989, ano em que Fernando Luís Mattos da Matta, o pioneiro DJ Marlboro, compôs o disco *Funk Brasil 1*, o alcance efetivo da sua voz era ainda limitado: brotando espontâneo no seio das comunidades mais pobres, em festa, em alegria, o *funk* formava-se, numa maturação talvez acidental, como um instrumento de imunização, configurando como um novo código cultural. Nos primórdios, os DJ's passavam sobretudo faixas norte-americanas. Mas quando Hermano Vianna, antropólogo que começara a subir aos morros para investigar esse mundo novo, decidiu interferir na história e ofereceu uma bateria eletrônica ao DJ Marlboro,¹¹ o movimento começou a autonomizar-se, com versões próprias e letras em português. Nos bailes que os admiradores do *funk* iam organizando para se divertirem, foi-se gerando uma fábula para cariar os condomínios caros com anticorpos profundos: inveja, ressentimento, angústia em estado puro. Mas isso foram os primórdios: nos últimos anos os produtores descobriram novos méritos aos ecos que provinham dos morros e apossaram-se do papel de *player* no mercado global da música, insuflaram o seu estatuto rebaixado e essa discussão perdeu coerência: o *funk*, como se imagina, dá muito dinheiro a ganhar.

Grande parte dos estigmas associados ao *funk* foi aniquilada pelos mercados especulativos. A sua historiografia transformou-se,

¹¹ VIANNA, 1987, p. 2.

agora, numa história trivial de um objeto de consumo, com convenções linguísticas e vocabulário especializado. Tanto os *proibições* (as versões hardcore dos *funks*, gravadas especialmente para as comunidades, mas disponibilizadas de forma gratuita em vários sites de música) como os *funkeiros* de sucesso e deslocaram para condomínios de renda elevada, mais ou menos próximos das favelas onde cresceram para o mundo. Em São Paulo, por exemplo, tem-se propagado uma modalidade conhecida como *funk ostentação*, totalmente norte-americanizada, que faz a apologia do dinheiro e do luxo. Observarmos Valesca enquanto projeção articulada de um desenho industrial tem, por isso, razão de ser; veja-se: a seriação, a justaposição entre forma e função, a idealização de um sistema são os compromissos do *designer*. Para o conservadorismo repressivo das classes altas, os refrões do *funk* são símbolos de linguagem obscena, sem exigências psíquicas ou sociais: literais, sem duplos sentidos e sem analogias.

Adiante veremos como o espaço simbólico, de facto, se delimita às funções sexualizadas do corpo. “Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar”, ressoa um dos refrões de Valesca, inoculando o veneno adstringente do feminismo nos sistemas venenosos do patriarcado. O objeto deste *design* é o corpo, e as suas intensidades expansivas (assinaladas pelos volumes hipertrofiados de um hedonismo específico) limitam o seu plano dialético. Ao corpo, ao *design* aperfeiçoado para o consumo sexual, o objetivo é idolatrá-lo – mesmo que o ídolo tenha pés de barro. Valesca deixou de ser um corpo estranho – olhe-se com atenção para alterações graduais que introduziu nos seus *shows*, polindo os arsenais do palavrão e da pornografia, cujo valor de mercado foi reduzido para os tornar coincidentes com as festas em colégios privados da zona Sul para as quais a Popozuda é contratada. “On ne naît pas femme: on le devient” – de certa maneira estamos perante uma modalidade simplificada da incitação clássica de Simone de Beauvoir. Para além de Valesca, claro que há outras *funkeiras* a partilhar o panteão da especialidade *porno-funk*. Tati Quebra-Barraco (que declarou à revista *Veja* que Britney Spears era a sua influência icónica) ou Deize Tigrona são produto da mesmíssima lógica, mas a imanência de Valesca introduz mais fatores ao jogo. O sinistro Mr. Catra, um dos expoentes do submundo funkeiro, com quem Valesca fez duetos, explica: *existem as poderosas, mas Valesca é o poder*.

Nada nesta versão do *funk* se mantém *state of the art*: nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, o *funk* carioca clássico foi

preterido pela modalidade que apelidam de *dança do passinho*. Sinal dos tempos resultante da prosperidade econômica do Brasil? Que notável paráfrase assim se exprime de um mundo global e interligado, em que o único postulado é o da execução instantânea. Cosmopolita, multirracial, ecumênico, pacifista, o passinho é uma contorção de estilos de *street dance*, um encontro frenético de ritmos afro e brasileiros: *funk*, *break*, frevo, samba, *kuduro*, *popping* (aquela técnica de contrair e relaxar rapidamente os músculos, simulando espasmos), sem esquecer os tambores espirituais da umbanda e do candomblé. Sobre os passos memorizados e exercitados com desenvoltura, o passinho encoraja o improviso, a interação fluída entre os corpos, a hipótese do começo. A jornalista Alexandra Lucas Coelho, que assistiu à sua detonação no Rio de Janeiro, escreveu que estes novos bailes “são umas mil pessoas com a coluna de som dentro da caixa torácica”. Mais do que um *pós-funk*, define-o como um novo samba, aproximação que faz todo o sentido, pelo menos se tivermos em atenção a espacialização que constitui. O *passinho* é só dança e o espaço-tempo da sua performance eletrizante parece vibrar e revolver o corpo no desejo de um ruído branco, relaxado, imaterial, pacificador; não tem o timbre de contestação que persiste como uma das tentações do *funk*.

O passinho ganhou fama como uma *performance* majoritariamente masculina, um modo de ter destaque (respeitabilidade, poder de atração de mulheres, etc.) no ambiente dos bailes. É uma contra-afirmação à conotação sexual, ao crime e ao tráfico da atual ecologia *funkeira*. A instantaneidade de Valesca não se combina com essas inspirações cerimoniais nem com essa relação respiratória com um corpo que prescinde tão voluntariamente de energia vocal. Se quisermos descrever a sua identidade artística, teremos que começar por dizer que Valesca é uma artista minimalista, sem quaisquer *nuanças* e despojada de todas as características de uma cantora de topo; chegaremos também à conclusão que dificilmente poderia despontar num meio regulado por outras exigências de qualidade. O meu enfoque está precisamente no grau elementar dos seus recursos expressivos e em que medida (melhor: em que paradoxo) isso ganha uma espécie de consistência artística. E por isso tais analogias serão derivadas, em primeira mão, de um tributo ao seu temperamento artístico, que simbolizo como uma síntese de carências.

Não podemos deixar de ter presente que o *funk* se constitui como um ritmo híbrido, cujo centro de força está inscrito nas favelas do

Rio de Janeiro. Em linguagem agora mais em voga, essa topografia é referenciada como comunidade e essa pragmática comunitária significa, em desnecessária ironia, que as pessoas não têm oportunidades nem são senhores das suas escolhas. São essas, então, zonas pobres, onde em termos materiais falta praticamente tudo. O IBGE designa-as por aglomerados subnormais. São faixas que não fazem parte da economia inclusiva e estão raiadas por densos silêncios, fazendo de todos os seus habitantes, de uma forma ou de outra, sobreviventes do colapso. O aviso não é vão: “Quem não tem dinheiro não tem alma”. Nestas condições, o dito popular espalha raízes e o legado da privação e do vexame transforma-se cada vez mais numa onda de ferocidade e violência, prestes a destituir o bem-estar das populações abastadas.

Essa é uma das razões para a sua eloquência: fazem com que os que estão do outro lado se apercebam de que os efeitos da exclusão podem ser medonhos. Nos primeiros tempos, o *funk*, com os seus hinos, teve o condão de despertar instintos tribais, mas o estilo rítmico que reconhecemos como o *funk* contemporâneo do Brasil já pouco tem a ver com o seu património genealógico, o tal movimento liderado pelo DJ Marlboro, perceptível essencialmente pelo despojamento dos que o cultivavam e pela voz de autonomia territorial. Tendo ou não espessura, tornou-se um produto cultural para as populações da classe média.

A imagem iconográfica de Valesca obedece a uma retórica poderosa, que se exporta para o exterior do subúrbio e nele ganha direitos de presença. Não é mais o baile popular, informal e amador. Tem que ser comercializável e um dos seus slogans característicos é o canónico “o poder está em mim”. Será provavelmente por isso que persegue as políticas mediáticas do *power feminism* advogado por Naomi Wolf. Qual a função desta retórica? Obedecerá a uma lógica de expansão, envolvida no universo portátil da favela? Será apenas um dispositivo de sobrevivência no espaço mediático, ou qualquer coisa mais que isso?

É preciso explicar que nela tudo é literal. Embora a sua morfologia só subsista enquanto processo e que aquilo que Valesca é se subordina à manipulação do seu aspeto físico, também não restam dúvidas de que essas linhas foram inchadas e desbastadas em função daquele estado que para os produtores musicais caracteriza uma energia do desejo. Nesta espécie de estilo musical e nesta espécie de dança está tudo muito bem definido à partida. A literalidade desta construção, que tudo nomeia,

impede-nos de percebermos quaisquer vislumbres de uma tensão dialética ou de planos polissêmicos.

O assunto tornou-se entretanto mais complexo e quase totalmente afastado da esfera musical. Na psicodinâmica do *funk* carioca mais recente, a vitalidade tem vindo integralmente a confundir-se com o impulso sexual, de modo que o *power feminism* está muitas vezes lado a lado com a indulgência prestada ao *macho provedor* de outras eras. O objetivo é provocar uma endosfera quente e húmida. São talvez três os elementos que mais concorrem para esse meio: o ritmo é uma síncope de campânula, as peças de roupa possuem dimensões reduzidíssimas e as coreografias roçam-se em nós, de tão elíticas, tão abismais. Que é como quem diz: querendo ser tão elíticas, tão abismais. Aqui, o poder supremo da sugestão erótica que a dança sabe traduzir transforma-se num friso sem graça de mulheres semidespidas dançando de cócoras. Observe-se, como exemplo, o vórtice de atração que Mr. Catra e as suas letras explícitas têm reclamado, muito à custa do ativismo poligâmico (com origens numa disciplina que designa como judaísmo salomônico) e da infância de classe média-alta, floreada com as salas de aula e os recreios do colégio Pedro II. Mais do que para aniquilar as reservas morais de uma sociedade conservadora já debilitada, os palavrões avulsos representam corretamente as simetrias que a indústria cultural seleciona para comercializar. Valesca Popozuda foi agenciada para essa mesma exaltação, mas num lance de maiores proporções. Atualizou essa exaltação e levou-a ao extremo, assumindo os bordões supostamente feministas a partir dos quais germinam as suas letras e as suas atuações.

Mas a perversão tem contrapartidas. Ao destruir o caráter subtil do campo da atração, transpondo-o para o plano da pura pornografia, o seu corpo converteu-se num mero suporte, numa eloquência de carne sem sugestões metafóricas. Os efeitos não deixam de se expressar: a sedução, mediada pelo erotismo, pressupõe um campo analógico, mas os protocolos deliberadamente sexualizados puseram de lado qualquer ação humana, dissolveram os anéis do imaginário e são neste momento apenas autodescritivos. A *bunda* aditivada, por exemplo, ou os peitos, as lentes de contato azuis ou o cabelo tingido não correspondem a processos de simbolização: são projeções objetivas, realistas, nulas de opacidades.

Apesar da radicalização extrema da sua figura, o espaço que Valesca ocupa acaba por ser mínimo, de modo que faz prova da sua portabilidade. O *design*, levado a um ponto limite, nunca consegue

abandonar o seu canal ontológico. E por isso não encontro sentidos profundos nas suas performances; são apenas o que lá está, uma performance convencional, geralmente medíocre, que não alimenta qualquer traço de ilusão. A *funkeira* começou por atuar num trio de mulheres que acompanhavam bailes *funk* dançando numa gaiola. Essa gaiola não era mais que uma gaiola; esgotava-se totalmente nela própria, sem uma estrutura semântica que complementasse o espetáculo de superfície.

Nunca seríamos convincentes se quiséssemos expor tais grades na dialética da exclusão entre a zona sul dos ricos e o morro dos desfavorecidos, ambas contidas em forças opressivas. A ideia de comunidade, radicada nos primórdios do *funk* carioca, está afastada dessas manifestações. Tanto que quando Valesca se lançou a solo, no carnaval, aí já cantando, a gaiola se desvaneceu. A fórmula de atração do público transferiu-se integralmente para a energia de Valesca descendo sem pudores até ao chão e para as letras agressivas das suas canções.

Valesca saiu da gaiola e ganhou consciência de que tinha que passar a receber *cachet* como cantora, senão os contratos e a carreira iriam por água abaixo. Cantora, portanto. A voz, de qualquer maneira, continua sem qualquer característica importante, as batidas continuam no registo mais banal do *funk* carioca, e nem os ângulos do corpo ao dançar são especialmente voluptuosos. E depois há a questão séria do grotesco, associado, claro está, a um estranho magnetismo. Chamar-lhe-ei aura? Este é um corpo deformado. Valesca, querendo provar que é tão *gostosa* quanto isso possa ser, mandou instalar uma prótese de silicone na *bunda* (a que tem neste momento *em uso*, em abono da verdade, é a segunda – depois da primeira, como confidenciou Valesca a Marília Gabriela, não a ter deixado *empinadinha* como queria). Grande e explícita, a prótese é, no mínimo, auto-hipnótica, sobretudo a partir do momento em que a cantora publicitou que tinha contratado um seguro no valor de cinco milhões de reais. Este ano o seguro não foi renovado. Ficava caro demais.

Em todo o caso, Valesca produz acontecimentos centrífugos e a sua imagem projeta-se hoje em dia sobre uma cultura contemporânea que se originou nas favelas do Brasil mas se exportou turística e comercialmente para todo o mundo, qualificando-se, com preconceitos cada vez menores, na generalidade das camadas sociais. Descreve-se, muito a propósito (*Valesca por Valesca*, propõe Marília Gabriela para finalizar a entrevista), como uma guerreira. A mobilidade define a sua determinação. A palavra

de ordem é desestabilizar, refutando os mecanismos de exploração social. Valesca tornou-se invasiva e onnipresente: *paparazzi*, ensaios para a playboy, uma grande entrevista com Marília Gabriela em 2012, *shows* televisivos sobre famosos, presença diária nas redes sociais, etc. Esteve até com Lula da Silva e em mais que uma ocasião. O mesmo Lula, não por acaso o líder da revolução econômica do Brasil, que a cantora surpreendeu a apreciar o seu *popozão* e a quem dedicou uma letra. Essa interpelação faz todo o sentido nesta análise:

Conheci o Lula no Complexo do Alemão,
E ele não tirou o olho do meu popozão
Com todo respeito, senhor presidente,
O senhor gostou de mim, e o seu olhar não mente
Mas, senhor presidente, meu papo é outro
Sou popozuda e represento a voz do morro
Luis Inácio é do povo, e escuta o que ele diz
A favela tem muita gente, que só quer é ser feliz

Neste momento, Valesca tem para mim as especificações de um protótipo e assimilo o seu êxito ao êxito do *funk* carioca. Os seus meios artísticos são facilmente desacreditados, monológicos, embrutecidos, reproduzindo a estandardização que acompanhou a extroversão deste estilo musical dos anos mais recentes. O consenso atual em relação ao *funk* tem, de resto, um certo travo agri-doce. A semântica do *funk* começou por lhe dar uma presença importante na tapeçaria sonora das periferias, nos códigos próprios de cada comunidade. Hoje isso é um elemento apenas mitológico, tão mitológico quanto a filiação africana das raízes. Nas décadas de 1980 e 1990, o *batidão* mantinha-se espontaneamente recolhido nas margens de onde provinha, no entanto, a massificação expandiu-o por zonas cada vez mais heterogêneas. É consequência direta de ter sido absorvido e moldado pela indústria de entretenimento, que lhe deu uma portabilidade que anteriormente não era aceite de forma nenhuma.

O primado da dança torna-se o primeiro condicionalismo que formulamos e as suas fronteiras, como referi, são frequentemente absorvidas pelo abismo do embrutecimento. Enquanto *performer* Valesca é uma nativa da dança e não será lícito, portanto, classificá-la como cantora. Essa designação apenas lhe tem servido como álibi para ocupar uma posição nos meios mediáticos, ou seja, só tem servido para que lhe

possam gerir uma carreira, agora a solo, com espetáculos e gravação de temas e videoclips. Toda a sua genealogia é, sem dúvida, a de uma dançarina de *funk*, dimensão infinitamente mais útil para validar os aspetos icónicos da sua figura.

Isto porque os valores que a criaram são igualmente as suas atenuantes. “Eu vou viver onde eu sei que dá” – clarifica num momento da entrevista a Marília Gabriela, alegação que sustenta todos os planos contraditórios da sua presença: quer ser *funkeira* hard-core, quer ser rainha de bateria de carnaval, quer ser “a Diva que você quer copiar”, quer ser a mãe responsável que o filho adolescente precisa. Qualquer das suas performances está cheia de contradições e ironias subtis: ao mesmo tempo que é um mergulho num masoquismo grosseiro, é também uma mão-cheia de efeitos tecnológicos e de estética de edições, que acabam por ficar ocultos se os ouvirmos em repetições sucessivas. Ouvi falar há dias de uma arma de fogo integralmente composta de polímero plástico, que se obtém numa impressora apropriada; como não tem resistência à pressão da explosão, foi concebida para um disparo único. Embora tenha atingido meia-dúzia de ouvintes imprevisíveis (eu sou um deles), encontro analogias entre esta arma descartável e a vocalista: mesmo que os milhões de visualizações se multiplicassem entre si, Valesca nunca deixará de pertencer a um submundo musical de qualidade altamente suspeita. Que é popular lá isso é. Não me parece que a pastoral para-pornográfica, neofeminista, seja, em todo o caso, fundamento exclusivo para tanta popularidade – está decerto também envolvida uma questão agonística, de agressão pulsional à sociedade, que transforma o imaginário *funk* num produto inflamável e tóxico, e decerto precisaríamos de esclarecer essa fisiologia psíquica com outra profundidade. Valesca é uma *funkeira* espontânea, do filão da baixada fluminense, um dos enclaves mais violentos do Brasil. Veio de zonas onde se vive com muito pouco, mas sem os acessórios de *design* de silicone (a começar pelo *popozão*) não haveria veracidade que a acudisse. Sem as obscenidades provavelmente também não. E a conclusão é imediata: o som, as letras e a performance agregados à artista Valesca Popozuda, irremediavelmente primitivos e imperfeitos enquanto substância estética, mantêm funções mais ou menos claras ao nível da orgânica da narrativa e da difusão perante um público cultural determinado.

“Nunca pus em dúvida o facto de que os homens têm de empreender o caminho que os leva a escrever a página seguinte da sua vida”, escreveu em tempos o filósofo alemão Peter Sloterdijk. Em

específicas condições de leitura, as obras de Lobo Antunes constituem uma imensa paráfrase desse misto de advertência e estímulo. Provam-nos os dois autores que o imperativo da escrita é estar atento às detonações do próprio tempo. Sempre notável prescrição a que eu acrescento, como observação de leitor, a importância de saber dosear a encenação, sendo precisamente deste modo (dispondo pessoas reais numa campânula de realismos vários) que o escritor acaba por se tornar o emissário das vozes que se apossam da mão que escreve.

A ética literária de Lobo Antunes tem-nos mostrado que a simples presença da vida basta como reagente para a reação anímica que se quer alastrar ao leitor. Uso essa ignição. Os objetivos desta iniciativa comparatista são módicos e a única veneração que presto é aos valores humanistas que fluem a partir do romance: se for bem-sucedida, Valesca, bem no meio deles, fará com que os pobres miúdos do bairro 1º de Maio falem mais alto aos que estão de fora. Não com as espingardas, nem com o instinto de inverter aquilo que são as relações de soberania, mas fará com que se façam uma legião pacífica. Sem equívocos, enfatiza-se assim a autoproclamação da periferia: que estes miúdos falem mais alto do que a economia do mercado liberal os autoriza. Que, estando da banda dos eternos excluídos, ponham em xeque o rei, símbolo desse medo, como prevê Tony Judt, que “está a ressurgir como ingrediente activo na vida política das democracias ocidentais”:

Medo do terrorismo, decerto; mas medo também e talvez da forma mais insidiosa, medo da rapidez incontrolável da mudança, medo da perda de emprego, medo de perder terreno para os outros numa distribuição de recursos cada vez mais desigual, medo de perder o controlo das circunstâncias e das rotinas da vida quotidiana. E, talvez, acima de tudo, medo que não sejamos só nós já que não conseguimos moldar as nossas vidas, mas também as autoridades tenham perdido o controlo, para forças fora do seu alcance.¹²

Talvez se possa inferir que dois pontos, ou dois temas, se quisermos, podem ser previstos ainda antes de começarmos a analisar qualquer dos romances de Lobo Antunes. São como um extenso tema de

¹² JUDT, 2009 p. 31.

que o autor se tornou refém e participam das chaves de leitura que podemos encontrar em qualquer deles. Em muitos aspetos, a complexidade da ficção antuniana leva a que a enfaixemos sob a designação de vanguarda. Os seus vários realismos apelam a uma técnica romanesca que possibilite a configuração de espaços literários essencialmente caracterizados pela eficiência com que se transformam num eco do presente em que todos vivemos.

Nenhum leitor irá opor-se à afirmação de que o jogo com a memória é a premissa básica destas narrativas e a fonte da sua estrutura. Ora, a memória é quase sempre vinculada a uma função temporal, que, sem as abstrair, credita constantemente ao seu jugo as referências de lugar. Essa é a matriz do fluxo de consciência: com a instantaneidade, a associação de estímulos, a dissociação da retórica. Mesmo que o termo eco pareça presunçoso, mesmo assim não está suficientemente próximo, se ao eco quisermos chamar repetição. Escolhi-o, em todo o caso, pela sua dimensão acústica, e pela razão de que tenho para mim evidente que o eixo retrospectivo não é a única roda motriz deste maquinismo verbal. Há uma arquitetura do som nestes romances, responsável pela representação minuciosa das relações humanas e é nesse projeto *espacial* que Lobo Antunes posiciona as suas vozes.

O primeiro dos princípios de leitura de Harold Bloom exortamos a livrar a mente da presunção. Daí não limitarmos as influências musicais de Lobo Antunes às referências eruditas da música sinfónica e do jazz associadas ao seu universo criativo. O brilho de uns é tão forte que pode, sem querer, ofuscar os outros. A música aqui é outra, e, pelo menos a que Valesca protagoniza, muitíssimo mais fraca: fraquíssima. Liguemos, então, a caixa de ritmos Roland TR-808 (o instrumento aclamado do passado Miami Bass do passado do *funk* do Rio de Janeiro) e organizemos um dueto entre a voz do escritor e a dança da *funkeira*. No momento em que escrevo, o novo videoclip de Valesca Popozuda atingiu em menos de três meses 15 milhões de visualizações no *youtube*. São números razoáveis, tendo em conta as contingências do seu estilo e da população alvo.

Que ilações podem extrair-se?

De modos totalmente distintos, há um carácter visionário comum (mesmo que em Valesca tenhamos dificuldade em dizer que é deliberado): tanto ela como ele são opositores de uma quantidade de ordens sociais extáticas e mesmo sem os apanágios dos estudos culturais este dueto

levará a cabo várias denúncias da realidade. No texto antuniano, esse sentido de denúncia transfere-nos para uma esfera psicodinâmica. Ao afirmar que ler romances é uma forma de aliviar a inveja, “cuja expressão mais virulenta é o crime de natureza sexual”,¹³ Harold Bloom oferece-nos uma síntese da matriz comparativa que aqui queremos elaborar, uma vez que a inveja e o egoísmo são temas essenciais à busca de Lobo Antunes e ao ímpeto *funkeiro* de Valesca.

Ver-se-ão como uma introdução às opções ontológicas da escrita antuniana? Parto do princípio que a tensão anímica mais acentuada nos seus romances se desloca da reflexão sobre a experiência da vida e da morte para uma compreensão pragmática de como poderemos tornar-nos mais resilientes às dificuldades da vida. Muito mais otimistas e alegremente muito mais felizes. Se pensarmos nestes romances enquanto esfera terapêutica, Peter Sloterdijk dá-nos, também aqui, uma boa descrição da sua *praxis*:

Se o objectivo da cura fosse provocar interrupções ou introduzir mudanças anímicas? Então poderíamos passar da depressão para a iniciativa, da autocompaixão para a curiosidade por si mesmo, das rotinas miseráveis para a experiência da felicidade.¹⁴

No bairro 1º de Maio que serve de referência ao enredo de *O Meu Nome é Legião*, a possível versão portuguesa dos morros do Rio de Janeiro, residem espíritos que bastem para simbolizar as nossas próprias hierarquias da angústia, que despontam nas periferias das cidades, nos depósitos de lixo humano que a modernidade tem produzido em grande escala, graças ao axioma do progresso contínuo e da segregação da matéria-prima humana incapaz de pertencer à ordem da civilização ocidental.¹⁵ Se o vírmos como alegoria, o Bairro descreve com precisão as condições contemporâneas de existência, delimitadas acima de tudo (sobretudo no que diz respeito aos meios de subsistência) pela incerteza e pelo espectro do precário. Como diz Bauman, o impacto da lógica de controlo de circulação sente-se, mais ou menos intenso, na maioria das metrópoles:

¹³ BLOOM, 2001, p. 177.

¹⁴ SLOTERDIJK, et al., 2007, p. 222.

¹⁵ BAUMAN, 2003, p. 154.

A incerteza em relação ao futuro, a fragilidade da posição social e a insegurança existencial – ubíquos acessórios da vida na “líquida modernidade” de um mundo notoriamente enraizado em lugares remotos e retirados do controle individual – tendem a concentrar-se nos alvos mais próximos e a serem canalizadas para as preocupações com a segurança individual. Os tipos de preocupação que se condensam em impulsos segregacionistas/exclusivistas levam, inexoravelmente, a guerras pelo espaço urbano.¹⁶

O Bairro da imaginação de Lobo Antunes não é senão uma metáfora para a guerra e é perfeitamente viável que nele tendamos a projetar os nossos sentimentos pessoais de exclusão, a culpabilidade face à compreensão dos espaços comunitários. Um dos sinais é o do polícia, que vai morar para o Bairro com uma mulata, com o pretexto de que isso acelera a investigação e, cheio de escrúpulos raciais, acaba por tomar consciência de que é a única pessoa que o fez sentir, senão amado, pelo menos, amparado:

a mestiça a interessar-se

– É o teu pai aquele?

uma presença mesmo sendo mestiça que eu pudesse chamar em segredo e tomasse conta de mim quando espio para dentro e renuncio às palavras como tantas vezes sucede

(vide agora que escrevo isto embora não pareça)

porque sinto mais que elas, qualquer coisa que não tem a ver com a morte

(não tem a ver com a morte?)¹⁷

A questão da insuficiência das palavras para representar a totalidade de uma realidade crítica é um ponto importante neste romance, e este polícia reitera-o ao longo de todo o depoimento. George Steiner, num ensaio a propósito das metamorfoses contemporâneas do género romanesco, conclui que sempre que se “tenta ultrapassar os limites de uma forma expressiva, a literatura toca as raias do silêncio”. Alguns modos de comportamento tornam-se inexprimíveis. Quando o livro mesmo assim continua e o seu braço se abraça a essas fronteiras do silêncio e da morte, é porque assim se constrói matéria de subversão. No ambiente

¹⁶ BAUMAN, 2003, p. 138.

¹⁷ ANTUNES, 2007 [2007], p. 330.

ficcional, isso geralmente corresponde uma mudança na personalidade do indivíduo, que dinamite os focos neuróticos do universo psíquico. Não se volta as costas ao conflito, nem aos traumas desenterrados, nem se poupa na razão de coragem necessária para amestrar o passado. Com toda a violência que assim se expande, essa é a bênção da memória, através da qual a senda do romance se repercute, em última análise, no alcance de uma metáfora terapêutica. Como clama Valesca em *Beijinho no Ombro*, o seu *hit* mais publicitado:

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de piriguete explodiu
Pega a sua inveja e vai pra...

As dinâmicas de grupo são incontornáveis, introduzem graus aumentados de complexidade nessa materialização de experiência e permitem, com uma força extraordinária, tirar partido das técnicas romanescas do fluxo de consciência. Em Lobo Antunes chegaremos possivelmente a um momento, seja qual for o romance, em que se identifica nessa cultura de grupo uma textura de reconciliação, a reconciliação do homem com as suas relações, com as pessoas, com as coisas, com o mundo, afinal de contas, em que existe, em que está contido. Em *O Meu Nome é Legião* o desespero é imenso. As máscaras do crime são imprescindíveis para drenar a revolta, como são as máscaras com que Valesca transfigurou o seu brilho. E só na compreensão desse universo particular se pode constituir o estímulo suficiente para aceitar as potencialidades da macroestrutura romanesca de Lobo Antunes, no que diz respeito à sua opção realista. No fundo, estamos aqui profundamente devedores das teorias esferológicas de Peter Sloterdijk.

O grau com que Valesca o faz é em grande medida involuntário, mas estou certo que o dueto não funcionaria se em vez de Valesca optássemos por uma digressão à melodiosa dança do ventre de Shakira, que é basicamente um somatório de heranças étnicas e de estratégias da música *pop*. Shakira não contém os teores mínimos de poluição sonora para dar a sentir ao leitor a potência da enfermidade. O erotismo é o seu grande tema e Shakira busca um momento de prazer dentro do tempo individual da música. Claro que se a vanglória é comparável, a diferença entre elas é abissal. A taticidade que as duas despertam em nós, para

trazer um outro conceito de Zumthor,¹⁸ é absolutamente distinta. Escuta-se essa diferença nas diferenças de percussão que há entre elas. Há um traço de transcendência na busca da cantora colombiana, ou um senso de paraíso, o que explica as centenas de milhões de visualizações no *youtube*. Uma trata da fé, a outra trata da perda dela. O sentimento de etnia não faz assim tanto sentido em comunidades fragmentadas, empobrecidas. Valesca não tem qualquer semelhança com Shakira, nem sequer é sensual: a sua posição é implacável e abarca-nos num mundo sinistro, viveiro com telhados de chapa ondulada e balas perdidas pelas esquinas.

Recordando a genealogia médica do escritor português e as opiniões de quem vê no *funk* um dos sintomas da sociedade doente, este dueto compõe-se talvez como uma anamnese e pede-se muito simplesmente ao leitor que daí consiga fortalecer um conhecimento que, sendo manifestamente literário, é por isso mesmo um conhecimento do mundo. *O Meu Nome é Legião* e Valesca Popozuda. Desta configuração obteremos, por um lado, a notícia de um universo patológico, fragilizado, ineficiente, e, por outro, obteremos também um modo fresco de refletir sobre os seus estereótipos. Juntos, na roda, talvez nos tornem leitores mais contundentes.

Na sua dimensão analógica há dois objetivos. O primeiro objetivo passa por ratificar a conceção de que a prosódia de António Lobo Antunes se abastece, na fonte, não só de tempo mas de um alinhamento específico de espaços – geodésicos, psicológicos, económicos, históricos, etc. – com ampla expressão na representação da intimidade das vozes. O outro objetivo quer expor a interdiscursividade patente entre a frase antuniana e a cremalheira rítmica do *funk* carioca, interpretado, ao que nos interessa, por Valesca Popozuda. Podemos, com uma obstinação nem por isso infundada, fundamentar a extensíssima obra de Lobo Antunes como uma grande narrativa sobre o mundo em que vivemos. E isso conduz-nos, uma e outra vez, aos mundos que estamos continuamente a perder. Mundos de que os morros são uma simbolização possível.

Valesca Popozuda é uma figura que a tecnologia da produção musical esculpiu para o mercado livre e globalizado em que o *funk* brasileiro quer deslocar-se. Valesca não é, literalmente, Anitta, uma *pós-funkeira* em contrafé que reivindica o tropo da periferia para alavancar os seus investimentos no mercado global dos *tours* musicais. Anitta

¹⁸ ZUMTHOR, 2005 p. 96.

foi escolhida a dedo e a sua figura foi composta por encomenda num laboratório. A *Popozuda* é outra coisa. Em qualquer dos seus estilos, a identidade da *funkeira* do bairro de Irajá tem que ser desenraizada (e viver enfurecida e ser insultuosa) e, num incitamento pragmático, tem que ser débil, tolerante, multicultural. Senão não sobreviveria à sufocante pressão da indústria cultural. Já vi referências às supostas tentativas de Anitta para clarear a pele (tendo em conta que o videoclip do seu lançamento é a preto e branco essas alegações são surpreendentes) mas foi Valesca a tingir o cabelo de loiro, a exibir as íris azuis, a afinar as linhas do rosto, ao mesmo tempo que injetava silicone em qualquer das muitas curvas com que quer empolgar os admiradores. Eles querem vê-la e compram muitos bilhetes para as suas atuações. Tem sido Valesca, num registo estrategicamente comercial, a optar por uma estética europeizada num volumoso corpo negro.

E por essa razão também é verdade que Valesca dos Santos poderia, em traços realistas, estar nalgum dos parágrafos antunianos. Se das engrenagens antunianas se projetam propostas para novas morfologias da comunidade, afastando o mundo da corrosão, do *funk* de Valesca projetam-se novas representações e novos significados das franjas dessa comunidade que Lobo Antunes quer acolher. O *funk* de raiz estava sobrealimentado por um reservatório de ressentimentos de ordem vária, com as suturas já expostas. Em contrapartida, o som de Valesca, amenizado pelo *pop mainstream*, modificou-se e tornou-se nos últimos tempos uma flexão sincrética de estilos comercializáveis.

Qualquer intervenção polifônica assenta, literalmente, numa ação sobre os espaços de simbiose com os outros. Ao termos em consideração as teorias literárias do fluxo de consciência, música e tempo tornam-se domínios justapostos, de modo que existe nestes conceitos uma proximidade deliberada para com a crítica antuniana. As influências musicais neste universo romanesco têm sido estudadas com prosperidade, nos termos dos seus diálogos com as estruturas sinfónicas clássicas e, em menor monta, com as relações rítmicas do jazz. O meu entusiasmo está agora em parâmetros mais extremos, que tentam transcender as hipóteses avançadas e a uma emancipação relativamente a esta invetiva do tempo.

Em termos objetivos, imagino que os seus romances também possam expor uma teoria do espaço íntimo. A posição a que me proponho é tonalmente afastada dos temas ou do estilo de Lobo Antunes e uma

coisa é certa: não encontramos nos seus livros qualquer referência ao *funk* ou a ritmos irmanados e o que eu procurei determinar, por isso mesmo, foram unicamente os trâmites de uma morfologia comum entre as duas dinâmicas artísticas. Isto significa que me guio através de um plano altamente especulativo e avesso tanto às ações judicativas como aos solipsismos faciosos, que desejam que as minorias se estudem a elas próprias. Nem a presença pública de Valesca está confinada a um gueto nem os criminosos em botão do romance de Lobo Antunes estão condenados a ficar por lá para sempre.

O humanismo de Lobo Antunes apela constantemente a uma democratização das condições de vida de cada indivíduo. A sua literatura não se cansa de conjurar um universo em que a revisitação do passado nos ajude a conceber as perguntas essenciais para o futuro. Isso subentende que todas as criaturas se tornem audíveis, mesmo que aquilo que comunicam transborde de violência. Este movimento está em contracorrente com um mundo que tem vindo a ser decretado pela doutrina no esquecimento. Vivemos tempos de presunção desmedida e reflexões sofríveis, que desvalorizam o peso da palavra, remetendo-a para zonas de sombras. Tony Judt traça-nos essa incapacidade de darmos sentido ao que passou e aplicarmos esses ensinamentos nos problemas do presente. O passado deixa de ter importância ativa na morfologia do presente e isso é insuficiente para rebater tantas ameaças como as que hoje nos aterrorizam:

Não se trata apenas de não termos conseguido aprender grande coisa com o passado – isso dificilmente seria para admirar. Mas é que reiterámos com estridência – nos nossos cálculos económicos, nas práticas políticas, nas estratégias internacionais e até nas prioridades educativas – que o passado nada tem de interessante para nos interessar. O nosso mundo, insistimos, é novo; os seus riscos e oportunidades não têm precedente.¹⁹

Valesca Santos (o avatar civil de Valesca Popozuda) podia perfeitamente habitar num dos muitos quartos precários do Bairro 1º de maio, podia, sem esforços agravados, tornar-se numa das suas personagens e a sua canção “Larguei meu marido virei puta” advir, nua e crua, ressoando em vozes misturadas, nos seus mundos imaginativos.

¹⁹ JUDT, 2009, p. 14.

Como antecipar a dinâmica social num momento em que o sentimento de desigualdade se propaga descontrolado em todo o mundo? Porque havíamos de censurar a mulher que decidiu corrigir com as próprias mãos a infelicidade conjugal? Por ter um léxico um tudo nada pornográfico, uma sintaxe restrita, um senso ideológico pouco sofisticado? Já se sabe que qualquer forma de rito emana fórmulas imperativas, palavras sagradas. Ao recusá-lo cairemos com toda a probabilidade num ermo de intolerâncias. A escrita de Lobo Antunes, que é o romancista, é uma escrita de representações e a mimese tem limites implícitos: falar *como se fosse* não é o mesmo que conseguir decalcar palavra por palavra aquilo que o indivíduo diria.

Prefiro, nestas circunstâncias, ter o papel de uma injunção: a que tem o desejo de compreender os meandros destas transferências e que tenta integrá-las, enquanto sintomas e abertura terapêutica, num diagnóstico possível para a era assustadora e ruidosa em que vivemos. A poética antuniana articula-se em função de memórias, numa lógica de constituição de narrativas comunitárias, facto que, tendo em conta a exortação democrática que destaquei, é motivo para um sinal de alarme. Para um sinal de alarme e o subsequente compromisso que rompa os silêncios e motive o ímpeto procriador da dança. A arte de que se trata não matura longamente nas cascas do silêncio – ela acusa o silêncio, envolve-o nas membranas do corpo e com o corpo entretece o ar em torno dos outros. Tal revelação é da ordem do físico, do instintivo. O frémito do *funk* satura o silêncio com a vibração da dança para de algum modo exigir a libertação, mais que não seja a libertação do corpo que serve como palco da inscrição da história.

Não obstante a presença autoritária de um espírito elitista para quem o Bairro 1º de Maio e os seus habitantes mestiços são, sem margem para dúvida, um foco endémico que deve ser repellido, sobrevive ainda nele uma legião de pessoas que transformam a dança num instrumento de inclusão. *Valesca*, com a avidez de canário que a caracteriza, é um dos nomes possíveis para o enigma do nome próprio que chega quase a ser uma obsessão histórica na metafísica de Lobo Antunes e que a lírica de Hiena, a mais desfigurada das crianças de *O Meu Nome é Legião*, quase transforma em verso: “(e esta espécie de rodópio interior que o silêncio do mundo traz consigo, a eterna pergunta quem sou que me torna uma

semente a entrar-nos pela janela numa flutuação demorada, vocês que nada percebem não me abandonem agora”.²⁰

Vejo-a, por isso, como exemplo elucidativo: querendo que a vida pudesse ser integralmente reescrita sobre esse presente vazio em que o seu filho crescia, apropriou-se responsabilmente do seu lugar de trevas e vendeu-o às elites dos condomínios do Leblon. E vendeu-o com etiqueta de luxo às zonas interditas onde antes não teria permissão para transitar. Recusou tanto a inércia como o pacto de agressão dos excluídos. Valesca, com ou sem *popozão*, é um dos nomes que ouvimos por detrás das sombras dos apelidos. A essência do futuro é amanhã. E à inveja das *inimigas* responde com o desdém de um ruidoso *beijinho no ombro*. O desdém subscreve uma opinião pejorativa e uma ação de distanciamento sobre algo que se despreza. É um prazer sádico, que inspira a ira e a vingança, ou inspirado pela ira e pelo desejo de executar a vingança. Aristóteles ensina-nos que a cólera é provocada pela amargura que se sente quando alguém se opõe aos nossos desejos ou as expectativas são defraudadas.²¹ Esse estado de espírito inflamável (de quem se sente ultrajado, vexado, desprezado) está, penso que posso dizê-lo assim, à mão de semear nas condições precárias das zonas rebaixadas das cidades, onde a infraestrutura é sempre insuficiente e a miséria, o desemprego e o crime se tornaram endêmicas.

Jogando o som e brandindo o quadril de cara lavada, lubrificando-o com ou sem palavrões, Valesca tornou-se um vento que sopra através das ruínas esventradas do Bairro. E o Bairro, como o seria o morro, símbolo extremo, é uma metáfora para toda uma civilização demente e para a magnitude dos silêncios que sustenta. É uma metáfora para um direito à infância que tem de ser reimplantado nas memórias coletivas. Mas há também uma evidência: tudo isto tem limites. A oratória de Valesca não tem músculo que baste para excitar a ira nos seus ouvintes e inspirar neles as ânsias da vingança, de acordo com o que Aristóteles instrui. De qualquer modo, em *O Meu Nome é Legião*, o aviso que Valesca endereça às suas *inimigas* é encenado em contornos de ofensiva séria: “Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba/Aqui dois papos não se cria e nem faz história”. Tal retaliação tem que ser devidamente explicada. Traduz-se num modelo de educação para a sobrevivência, com os instrumentos próprios para erguer um legado de referências reconhecíveis e coerentes

²⁰ ANTUNES, 2007 [2007], p. 378.

²¹ ARISTÓTELES, 2005, p. 163-166.

com a sensibilidade comunitária. Num aspeto não haveria muito a fazer: tendo em conta o processo histórico que se vivencia, nomeadamente com as contradições de uma sociedade que é obrigada a lidar com a oposição entre versões dicotómicas de um império colapsado, o realismo do medo do Outro é inevitável. Muito deste Bairro escatológico que Lobo Antunes inventou e acidificou (sem qualquer trabalho de campo, saliente-se e, portanto, resumindo-o através de imagens em segunda mão) terá provavelmente a ver com uma reação de repulsa a uma sociedade de moralidade viciada e estéril que convive sem culpas com a injustiça, com o desespero, com o esquecimento. Se tomarmos à letra certas entrevistas em que Lobo Antunes expõe uma orgânica romanesca subordinada aos termos de um sonho, esta visão torna-se uma exultação sombria, de satisfação do desejo compulsivo de destruição.

Com os mosaicos polifónicos, o que Lobo Antunes faz é montar uma emboscada ao leitor desprevenido. Qualquer referência à ambiência onírica dos romances que escreve, com os seus depósitos de memórias profundas, lança-nos, graciosamente, numa pista decerto equivocada. O romance *não é* sobre o inferno do Bairro 1º de Maio, um lugar específico situado a noroeste da capital; *não é* sobre as memórias infernais dos protagonistas. O romance *é* sobre o inferno que a “modernidade líquida” instaurou nos círculos de confiança da civilização global. Esse é o senso tanto do esquecimento como da infância e o problema de fundo que motiva a convicção com que estes retratos foram entrelaçados. As crianças Hiena, Gordo, Cão, Guerrilheiro, Galã, Ruço, Miúdo, Capitão não são os únicos criminosos no campo de batalha, espasmódico e pulsional, pelo qual a cidade foi sequestrada. Devemos recordar Cidinho e Doca, *funkeiros* lá bem de trás, mas nem por isso anacrónicos, enquanto entoavam o sentido duplo da ameaça e da repressão em *Não me bate doutor*: “Violência só gera violência irmão/Quero paz quero festa funk é do povão”. Em larga medida, nestes termos, a devastação e a nudez são recíprocas, num rótulo que não é de modo nenhum exclusivo de Lobo Antunes. *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, só para dar um exemplo, proporciona-nos um exame semelhante destes espaços compartilhados com o universo psicológico dos criminosos.

Aí desemboca, suponho, o impulso autodestrutivo, mas também a assimilação de uma cultura homogénea entre vozes apreensivas, ou seja, uma cultura onde o sentido de comunidade pode incubar. Numa cidade lotada demais, o *funk* compele-nos, de um modo, no mínimo, inesperado, a superar o nervosismo mixofóbico, para empregar a

terminologia de Bauman. O último capítulo de *O Meu Nome é Legião* dilacera no mesmo gume as vozes de Hiena e do professor do instituto de correção onde o menino-criminoso foi internado. O que traz consigo não é a enunciação apocalíptica à prova de bala mas o sentido de uma transfusão, isto é, o sentido de uma terapia de choque que pressupõe um momento de compatibilidade entre um dador e um recetor. Será irresponsável falarmos em simbiose, uma vez que a oposição binária não é revogável por inteiro, mas torna-se excecionalmente representativo de um momento de difusão entre extremos similarmente hostis de um mundo que nunca deixou de ser o mesmo. Muito ténue, mas, ainda assim, uma espécie de comunidade. O ponto de vista é o do espaço entre os dois, e pondo-os sincreticamente debaixo de fogo cruzado, persegue-se o repto esperançoso de Ernest Bloch: “ainda não é noite o dia todo, ainda há uma manhã para cada noite”:

(retomámos o ditado é o último parágrafo)
o mestiço a levantar um taco vírgula a abrir um saco
de lona
(eu uma sementinha que sai pela janela e
definitivamente perco)
a abrir um saco de lona não sei se vírgula e a retirar
do saco uma espingarda vírgula cartuchos vírgula
(não consigo dizer isto devagar perdoem têm de
correr ao meu lado)
cartuchos vírgula uma pistola pequena vírgula
e um sininho furtado de um minimercado em Almada
escorrendo vírgula sobre a porta vírgula os seus pinguinhos
de som vírgula o mestiço a agitar o sininho e a alegrar-se
com o tinir do badalo contra a campânula de cobre vírgula
a guardar de novo a espingarda e a pistola vírgula a fechar
o saco com um nó vírgula a recolocar o taco no lugar onde
estava, a abandonar a vivenda
(acabaram-se as vírgulas é só correr senhores)
como a semente me abandonou a mim ou seja
me abandonei a mim mesmo, vos abandonou a vocês e
desapareceu no silêncio de que o mundo é feito, acabou-se
a minha mulher, acabou-se o instituto, acabaram-se as aulas
(mais rápido).²²

²² ANTUNES, 2007 [2007], p. 379

Dados os termos desta aproximação, quaisquer conclusões são efêmeras e superficiais. O dueto entre António Lobo Antunes e Valesca Popozuda desenvolve-se numa tensão de contrastes, entre concisão e exuberância, entre o literal e a indecibilidade. Falássemos em nostalgia de comunidade, tópico caro à poética antuniana, seríamos comparavelmente irresponsáveis. O exorcismo que se torna explícito em *O Meu Nome é Legião* trata de desintegrar os demónios daqueles membros de uma legião que, tão de fora, assistem ao romance como se fosse uma experiência de laboratório sobre a abstração do mal e aos meninos do bairro fosse exigida a condição da cobaia. Em termos estéticos, a *funkeira* Valesca Popozuda é uma ficção: não é uma vanguarda, não é uma rutura crítica ou uma antítese ao discurso das soberanias; não me parece nem sequer uma manifestação convicta do que se possa dizer identidade brasileira. Mas o seu rosto versátil traduz uma surpreendente responsabilidade social e inspira, sabe-se lá porquê, uma simpatia espontânea numa faixa extensa da sociedade. Evocando um trecho de Walter Benjamin, chamar-lhe-íamos *primeiros socorros*, uma ação para exportar a manufatura industrial das favelas, com etiquetas competentes, até aos extremos opostos da cidade? Nome possível, transformou-se num nome possível para isso. Uns e outros participamos no mesmo fluxo vital. Se os nomes não podem ser purificados, talvez possam, com o rito da dança, ser, alto e a bom som, verbalizados.

Obras Citadas

ANTUNES, António Lobo. *O Meu Nome é Legião*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2007].

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Traduzido por José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUDT, Tony. *O Século XX Esquecido*. Lisboa: Edições 70, 2009.

LYOTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jurgen. *O Sol e a Morte - Investigações Dialógicas*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

STEINER, George. O gênero pitagórico. In: STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014. p. 134-155.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. 1987. Tese (Mestrado) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

**As fronteiras do conto rústico português
do século XIX e o espaço do gênero**

***The borders of Portuguese Local Colour Short Story
in the 19th Century and the Space of Genre***

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo (USP)/ Fapesp, São Paulo, Brasil

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Portugal
duartedbraga@gmail.com

Resumo: Partindo da teoria literária sobre o gênero, o presente ensaio visa interrogar o conto enquanto gênero, procurando entender a forma como a representação do espaço, enquanto dimensão da narrativa, pode remeter para o conto como gênero literário. Trataremos questões genológicas a partir da longa e importante tradição do conto rústico no século XIX português. Serão fornecidos e comentados exemplos de *Os Meus Amores* (1891), de Trindade Coelho, um dos livros de contos mais influentes da literatura portuguesa.

Palavras-chave: conto; gênero; espaço; rústico.

Abstract: Building on the modern literary theory on the short story, this paper aims to examine the short story as a genre, trying to understand the way the representation of space, as a dimension of the narrative, may refer to the short story as a literary genre. We shall address genealogical issues having as a starting point the long and important tradition of the local colour short story in nineteenth century Portuguese literature. Examples from Trindade Coelho's *Os Meus Amores* (1891), a highly influential collection of short stories, will be discussed.

Keywords: short story; genre; space; local colour.

Recebido em 4 de dezembro de 2014

Aprovado em 26 de fevereiro de 2015

Introdução

O presente ensaio visa interrogar o conto como gênero, procurando entender a(s) forma(s) como a representação do espaço,¹ enquanto dimensão da narrativa, pode remeter para o entendimento do conto como gênero literário. Partindo da teoria literária norte-americana sobre a *short story*, neste ensaio tomaremos ainda em consideração outras perspectivas da moderna teoria do conto, a saber: Chekov e duas poéticas portuguesas do último quartel do século XIX: o prefácio de Eça de Queirós ao livro do Conde de Arnoso, *Azulejos* (1886) e o de Trindade Coelho a *Coração Doente* (1897) de Júlio Cayolla. Deste autor serão fornecidos e comentados exemplos de *Os Meus Amores* (1891), talvez o livro de contos mais lido e conhecido da literatura portuguesa do século XIX. Assim, este é menos um ensaio sobre o referido contista do que uma reflexão sobre questões genológicas a partir da longa tradição do conto rústico, de que Trindade Coelho² foi o mais reconhecido cultor em Portugal.

No conto português moderno, essencialmente aquele que se estrutura com o Realismo-Naturalismo a partir de suas formulações românticas, encontramos um fenômeno muito particular: a longevidade do rústico enquanto tipificação espacial. Este tipo de conto teve, na literatura portuguesa, um peso forte na construção do gênero, peso esse devidamente reconhecido pela crítica. Na perspectiva de João Gaspar

¹ O problema da representação do espaço no conto tem sido uma questão relativamente marginal no âmbito da reflexão crítica e teórica sobre este gênero. Basta ver o que a este respeito afirmam REIS e LOPES, 1987, p. 80. Nos Estados Unidos, onde a reflexão sobre a *short story* alcançou grande sofisticação, vemos a questão aflorar logo em Poe. Tratada com mais demora, iremos encontrá-la em estudos como os de EWELL, 1998 e SHAW, 1983.

² José Francisco Trindade Coelho nasceu em Mogadouro, Trás-os-Montes, no dia 18 de junho de 1861, e faleceu em Lisboa a 18 de agosto de 1908. Advogado, juiz, folclorista e escritor de livros de contos e de memórias. Em 1907 pediu a demissão do cargo, suicidando-se no ano seguinte.

Simões, o conto parece mesmo só nascer apenas no momento em que definitivamente se *rustifica*, uma questão que certamente merece uma pesquisa aprofundada, a desenvolver em outro lugar. A genealogia que o crítico esboçou vê-o despiando-se do que considerou serem suas capas pré-literárias, só vindo a granjear a condição de objeto plenamente literário com o Realismo – e *rusticamente* literário com Trindade Coelho.³ Sintetiza João Gaspar Simões: “É laboriosa a sua formação. Começa por ser histórico, faz-se folhetinesco, ganha forma oral e só depois conquista o seu molde verdadeiramente “moderno” ou “original”.⁴

O centramento da contística portuguesa no espaço rústico, desde pelo menos um Rodrigo Paganino, com os *Contos do Tio Joaquim* (1861) ou um Pereira da Cunha, autor dos *Contos da minha Terra* (1843), ou talvez mesmo desde *O Pároco de Aldeia das Lendas e Narrativas* (1851) de Alexandre Herculano, e a pervivência e vitalidade da figuração desse espaço até bem entrado o século XX – como se vê na contística de um Torga – mostra-nos a necessidade de colocar o problema do espaço como questão oportuna para o estudo do género e de sua evolução no campo da literatura portuguesa.

1. Espaço no conto, espaço do conto

O conto implica uma poética da brevidade. Esta é uma ideia que tem sido central para a sua teorização, pelo menos desde Edgar Allan Poe. Este autor escreveu um dos mais determinantes textos críticos acerca do género, *The Philosophy of Composition* (1846), no qual defende que a unidade temporal deveria ser salvaguardada por uma unidade de leitura ideal (“a single sitting”/de uma assentada⁵) que o género facilmente permite. Essa unidade teria o seu corolário numa configuração espacial de igual modo unitária o que, como nota o próprio autor, não deverá ser confundido com a mera unidade de espaço, no sentido aristotélico da expressão:

³ SIMÕES, 1987, p. 14.

⁴ SIMÕES, 1987, p. 541.

⁵ “It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all Works of literary art – the limit of a single sitting”. POE, 1984, p. 15.

It has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.⁶

A desejada circunscrição espacial parece corresponder a um espaço perfeitamente presentificado no corpo textual em descrições directas. Mas haveria uma outra forma de conseguir essa moldura para um quadro (“a frame to a picture”), que seria através de uma evocação mais indireta do espaço, através de alusões nos diálogos e na diegese. Esta outra possibilidade é descrita por Valerie Shaw como sendo constituída por “oblique evocations of place through dialogue and action”.⁷

O segundo tipo de arquitectura adquire, para Chekov, um papel central na construção do cenário no que toca à ficção breve. Na sua epistolografia, o contista e dramaturgo russo fala de uma pintura da natureza “brief and relevant”,⁸ já que considera serem as referências espaciais, pela tendência à agregação em longas descrições, material demasiado pesado para tão pequena área. Para Chekov, a sensação do espaço, no que toca ao conto, deverá ser dada como mera *impressão*: “In descriptions of Nature one ought to seize upon the little particulars, grouping them in such a way that, in reading, when you shut your eyes, you get a picture”.⁹

⁶ POE, 1984, p. 21.

⁷ SHAW, 1983, p. 150. Estas duas linhas podem ser relacionadas com a notada tensão, sempre eminente na narrativa, entre descrição e narração. Cf. BUESCU, 1990 e 2005. A dimensão da descrição que aqui nos interessa é, naturalmente, a da representação de coordenadas espaciais, não trazendo para a discussão o que na narratologia se veio a chamar *espaço psicológico*.

⁸ CHEKOV, 1965, p. 70.

⁹ CHEKOV, 1965, P. 70. As ideias de Chekov podem ser tomadas num sentido mais amplo. Parece ser óbvio – mas não de que forma tal acontece – que, sendo o conto uma forma breve, nele as linhas da configuração do espaço serão, de alguma forma, igualmente breves. Assim, a estratégia mais produtiva de construir o espaço não é duma forma fortemente sintagmática (para recuperar um termo do estruturalismo) como faz o romance, que tem muito *espaço* para desenvolver o *espaço*, mas duma forma transversal ou oblíqua, de teor evocativo.

O conflito entre descrição e narração, mais renhido neste lugar pouco espaçoso, pode levar a tomar a opção de reduzir o cenário a uma vaga silhueta evocada pelas primeiras palavras do texto, uma vez que o conto não pode, por óbvias razões de espaço, levar a cabo esse “desenvolvimento sistemático” da descrição espacial de que fala Helena Carvalhão Buescu,¹⁰ tendo amiúde que optar por alusões indiretas, como informações sobre o cenário na fala das personagens. Outra destas estratégias a que o contista pode recorrer é, por exemplo, a enumeração evocativa de espaços familiares ao leitor de ficção de cenário rústico, como nesta passagem de “Terra Mater” de *Os Meus Amores* (1891) de Trindade Coelho:

Contrastando com esses campos desconhecidos, por entre os quais a estrada coleia, cada um vai recordando agora, mentalmente, os chousos da sua terra; as hortas e os quintais, as cortinhas e os lameiros, em cada coisa notando, com a cor diferente do solo e a diversidade paralela da cultura, o tamanho e a forma das árvores, quase o seu número, sombras e clareiras dispersas, fugas de prados, pontos brancos de capelinhas – aqui, ali, além...¹¹

A linhagem rústica do conto impõe sua singularidade, não podendo dispensar a evocação lírica do espaço. Com efeito, toda a intensidade do lugar rústico assenta na presentificação do que está do lado de lá de uma fronteira, fronteira essa que resguarda um espaço preservado. Muitas vezes, a descrição ou evocação de tal espaço acaba correspondendo à sua apresentação direta no corpo da narrativa.

Em outros momentos da contística deste período as estratégias de redução textual permitirão uma descrição muito breve, de carácter impressionista que, como propôs Eça de Queirós,¹² seriam mais conformes ao conto. Veja-se esta passagem de “Abyssus Abyssum” de *Os Meus Amores*, no qual a intriga do conto – a futura fuga e morte dos meninos – é esboçada entre um abrir e fechar de janelas, como uma miniatura de uma miniatura:

¹⁰ BUESCU, 2005, p. 244.

¹¹ COELHO, 1986, p. 142.

¹² QUEIRÓS, 1994, p. 211.

Logo de manhã, mal abriam as janelas, a primeira coisa que viam era o rio, uma corrente muito lisa e esverdeada, serpeando entre os renques baixos dos salgueiros. Lá estava a ponte velha, de onde os rapazes se atiravam despidos, de cabeça para baixo, e então o barquinho branco do fidalgo – lindo barquinho! – sempre à espera que o fidalgo o desamarrasse para passar à grande quinta que tinha na margem de lá. [#] De modo que o primeiro desejo que logo pela manhã assaltava os dois rapazes era o de irem por ali abaixo, muito madrugadores, (...) meterem-se dentro do barco, desprendê-lo da praia e deixá-lo ir então para onde ele quisesse, contanto que fosse sempre para diante... Quando fechavam as janelas para se deitar, a sua vista seguia, mesmo através da escuridão da noite, a linha que ia dar ao barco.¹³

Esta elegante estratégia de circunscrição dá assim os limites de uma forma geométrica, ao mesmo tempo que mostra algo que horizontalmente se prolonga muito para além dessa mesma forma: o rio e a paisagem marginal. Não estaremos pois na presença de uma tensão entre a representação de um espaço que se quer circunscrito e algo que se prolonga infinitamente para além das especificidades miméticas de uma dada forma? O próprio conto dá, neste caso, o verdadeiro limite da paisagem, a sua verdadeira fronteira. E será destas fronteiras que em seguida falaremos.

2. Espaços transicionais e de fronteira

No primeiro conto que atrás citámos, “Terra Mater” de *Os Meus Amores* (1891) de Trindade Coelho, todo o movimento se centra à volta de um espaço: a estrada de destino desconhecido por onde caminham soldados. É possível enquadrá-lo numa tipologia espacial a que chamaremos transicional, pois constituem lugares de passagem como pontes, estradas, estações, certos ermos, etc. Assim os designamos no encaixe da expressão de Valerie Shaw “spaces of transitoriness”.¹⁴ As figuras que encontramos em marcha trazem na consciência a marca do trânsito de uma fronteira. Com efeito, a estrada, enquanto espaço

¹³ COELHO, 1986, p. 118-119.

¹⁴ SHAW, 1983, p. 59.

transicional, parece adquirir uma funcionalidade de espaço-fronteira. O desejo das personagens é regressar a um *aquém* dessa linha divisória.

Em Trindade Coelho nos deparamos com estas figuras proscritas, os que de várias maneiras se evadiram da comunidade, onde se dará o encontro com esse *outro*, a figura errante que comete a *hybris* de estar *além* da fronteira.¹⁵ Um inevitável castigo se estende àquele que infringiu fronteiras morais, como em “Vae Victoribus!” de *Os Meus Amores*. Transfigura-se o espaço, sob uma tempestade, de modo a assinalar o crime e o criminoso. As coordenadas espaciais marcam a progressão e o sentido de toda a acção, por eles conferido. Assim, a mudança abrupta do cenário, marcada pela ultrapassagem de uma fronteira, moral ou geográfica (o rio de “Abyssus Abyssum”) prefigura a morte dos que se evadiram do espaço comunitário. O conto rústico é ele próprio essa fronteira que desenha: a linha protectora de uma comunidade correspondente a um campo de evocação que é, antes de mais, literário. Neste sentido, a noção de fronteira poderá reportar-se ao perímetro de um campo enunciativo, construtor de um espaço “nosso/vosso”, uma fronteira matricial, na perspectiva de Yuri Lotman.¹⁶

Em “*Terra Mater*” a fronteira é dada pela memória, que edifica o seu próprio espaço paralelo. Com efeito, existe uma tensão básica na formação do espaço na narrativa, consistindo num desnivelamento entre o lugar da acção decorrente e o campo, transversal ou oblíquo, de uma memória colectiva das personagens, os soldados que vão sonhando com o torrão natal. Temos acesso a esta visão conjunta em parágrafos como aquele que foi citado no ponto anterior. Em termos estruturais, a construção do conto faz-se através de um movimento de aproximação entre aqueles dois planos espaciais distintos. O contacto entre eles faz-se através da mediação lírica, por outras palavras, pela interferência no corpo do texto dessa modalidade de escrita diversa. É o encontro com o que os personagens identificam como a própria “voz da terra”, um cântico entoado por raparigas aldeãs que chega aos ouvidos dos soldados como uma revelação do lugar:

¹⁵ Charles E. May defende que o conto moderno pode ser lugar de eleição para o aparecimento dessas figuras. Cf. MAY, 1996, p. 137.

¹⁶ LOTMAN, 2000.

O meu coração é terra,
 hei-de mandá-lo lavar,
 Pra semear os desejos
 Que tenho de te falar...¹⁷

O que garante o funcionamento desta estrutura espacial complexa de “Terra Mater” é precisamente a presença de um espaço transicional que desperta a consciência de uma *fronteira*. Esta, por sua vez, perturba a construção sintagmática do espaço, que é infiltrado pelo campo oblíquo da evocação, plasmado na efusão lírica.

Por outro lado, a quadra popular torna claro como em Trindade Coelho se encontra ainda muito presente aquele tipo de relação analógica, de “contiguidade ontológica”¹⁸ do homem com a natureza, herdada da ficção romântica. As conexões entre um espaço que é entendido como reserva de um mundo intocado e as personagens que nele habitam parecem atar-se com este laço, com que Helena Buescu fala do romance rústico:

(...) o romance rústico propõe um espaço que deve ser apreendido como estando em *integração funcional* com o sujeito (...). É esta concepção que permite dizer que nos encontramos, aqui, perante uma questão que deve ser designada como uma interrogação vital: o sujeito aprende a viver, a amar ou a morrer num espaço que apresenta sempre com a sua vida, o seu amor e a sua morte relações que não podem ser qualificadas como casuais mas, pelo contrário, integrativas. O espaço e, particularmente, a natureza deixam de poder ser considerados como meros “cenários” ou “panos-de-fundo” contra os quais se inscreveria a acção, para passarem a explicitar relações predominantemente de ordem metafórica ou metonímica com os sujeitos que neles habitam e com as histórias que neles se cruzam.¹⁹

Valerá a pena transcrever também o principal da proposta de Charles May, que vê na ficção breve um canal para o encontro com uma outra forma de conhecer o mundo:

¹⁷ COELHO, 1986, p. 148.

¹⁸ BUESCU, 1990, p. 139.

¹⁹ BUESCU, 1995, p. 57.

My thesis is that long fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that primarily derive from and in turn establish the primacy of “experience” conceptually created and considered; whereas short fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that derive from and establish the primacy of “an experience” directly and emotionally created and encountered. If the novel creates the illusion of reality by presenting a literal authenticity to the material facts of the external world, (...) the short story attempts to be authentic to the immaterial reality of the inner world of the self in its relation to eternal rather than temporal reality.²⁰

Os aspectos mais idealistas e a-históricos desta visão não impedem que a usemos para a compreensão da forma como o conto se relaciona com elementos do seu passado oral. Encontramos em Trindade Coelho sinais disso mesmo, como o reatar de um contrato oral com o narratário, trazendo para o conto, consagrado como literário e não já oral-tradicional, a memória do seu passado, desencadeando assim toda uma panóplia de associações a um tempo e um espaço míticos, a uma outra forma de conhecer e de participar no mundo de que fala May. Tal acontece pela mediação de uma memória genológica transversal, que permite despertar no leitor um reconhecimento baseado numa identidade coletiva que o ultrapassa enquanto ser biográfico, e que nele desperta o tipo de percepção comunitária que o conto popular veiculava. No caso português, isto é facilitado pelo fato de não se ter criado, como no mundo anglófono, um termo para cunhar um novo género literário (*short story*) e se usar o mesmo termo que referia o género popular: *conto*. Esta presença da memória da literatura tradicional parece estar no cerne da proposta da contística rústica.

3. Fronteiras do conto

Há uma tensão, que adquire um papel formador na inserção do conto no sistema literário moderno, entre a consciência crítica de uma desejada unidade (Poe) e o estatuto limítrofe que ocupa dentro desse

²⁰ MAY, 1996, p. 133.

sistema. Com efeito, a crítica e a teoria do conto têm vindo a optar ou por uma retórica do indefinido (Chekov), ou do fragmentário. Helena Carvalhão Buescu mostrou, nestes termos, uma oposição fulcral entre narração e descrição: “(...) uma narração acaba porque também começou; de uma descrição nunca pode dizer-se, na verdade, ter tido um começo ou um fim”.²¹ Esta visão pode, quanto a nós, ser aplicada com proveito à caracterização do conto, que tem sido o palco de uma antiga luta, protagonizada pela crítica, entre a noção de uma forma fragmentária e a necessidade de justificar a unidade da forma.

Em primeiro lugar, note-se que a descrição, operando no seio da narração, condensa-se por vezes no fragmento descritivo (como teremos abundantemente em Trindade Coelho), conseguindo formar esse pequeno quadro instantâneo, de que não nos são dados antecedentes nem sucedentes. Tal quadro se aproxima da forma como o conto tem sido visto sob uma retórica do fragmentário ou do incompleto: miniatura, quadro, esboço, fototipia.²² Não cremos que o conto seja uma forma fragmentária, sendo que certos leitores o entenderam até como um remédio contra a fragmentação do sistema literário moderno.²³ O que acontece é que a crítica se tem manifestado pela necessidade de justificar uma vida mais larga para um aparente “bocado de vida”, na expressão de Eça de Queirós,²⁴ e daí a noção de fragmento. Como argumentou Trindade Coelho, em seu texto crítico de 1897, trata-se apenas de uma questão processual: “(...) o maior assunto, ou o mais complexo, cabe no conto, pela mesma razão porque nas proporções delicadas de uma miniatura

²¹ BUESCU, 2005, p. 244.

²² Quer na crítica, quer nos próprios títulos das obras. Vejam-se: *Esboços do Natural* (1882), contos de Júlio Lourenço Pinto e *Fototipias do Minho* (1879) de José Augusto Vieira. É de notar que os realistas-naturalistas escreverão séries de contos temáticos, renunciando um tratamento mais delongado sob a forma de romance, ou mesmo de ciclos de romances, como no caso de Abel Botelho, na série *Patologia Social*.

²³ Vejamos a recente meditação de Rosa Goulart sobre o conto num sistema literário moderno em avançada fragmentação: “(...) onde procurar (...), se tal é possível, um género onde ainda seja possível a construção da unidade perdida? (...) E a resposta pode vir-nos ainda, certamente, do lado do conto, segundo as justas definições do mesmo que circulam na actualidade”. GOULART, 2003, p. 9.

²⁴ QUEIRÓS, 1994, p. 210

pode caber, desfogado, um grande quadro. Tudo se reduz a uma questão de processo”.²⁵

Por outro lado, ver o conto na tensão entre uma exigida unidade (de leitura, de impressão, de tempo, de espaço) e a natureza periférica do próprio gênero – subjugado pelo peso do romance – no seio do sistema literário, encontra uma analogia na forma como a descrição vive dessa mesma tensão no seio da narrativa: entre a necessidade de veicular uma unidade de representação do espaço e o seu estatuto incerto como dimensão da ficção. Tentando definir o gênero, cria Trindade Coelho esta curiosa imagem:

Mas como se faz o conto? O que é o conto? Não sei. Quem o sabe? Tenho dele, desse delicado gênero de prosa literária, a visão de uma coisa redonda, sem princípio, nem meio, nem fim, e todavia geométrico e perfeito, como uma bola de fino marfim.²⁶

Tal como a descrição *não começa nem acaba*, assim o conto, “sem princípio, nem meio, nem fim”, o que parece afastar-se da comum visão do que um fragmento possa ser. Mais uma vez assistimos aqui à tensão entre uma geometrização formal estrita e algo que a isso mesmo se vai evadindo, o que está também naturalmente relacionado com a vasta memória de um gênero ainda hoje passível de infiltrações pelos seus próximos: a fábula, o conto popular, o apólogo, e outras formas de que descende e que ajudam a assegurar sua longevidade.

Não muito longe de Trindade Coelho, bem como da poética tchekoviana, estará a carta-prefácio, datada de Junho de 1886, de Eça de Queirós a *Azulejos*, livro de contos do seu confrade Conde de Arnoso. Parece-nos de grande relevância que, em ambos os textos dos autores portugueses, a unidade da representação espacial seja vista, não como Poe a leu, através de uma mera circunscrição de lugar – que implicaria a escolha de espaços fechados, “fixos” –, mas deslocando a questão para a unidade do traço artístico da prosa. É este que deve ser unido e não os espaços eles mesmos. É então o conto que, como unidade de natureza centrípeta, deve conglomerar os componentes narrativos, cerceá-los até ao mínimo, torná-los à sua imagem e semelhança. Se assim é, diríamos

²⁵ COELHO, 1994, p. 282.

²⁶ COELHO, 1994, p. 283.

que entender a configuração espacial de alguns contos nos deve dar o entendimento do que é e de como funciona o próprio conto no qual ela se dá. Com efeito, veja-se como as componentes essenciais que Eça destaca no conto se prendem sobretudo às personagens e ao espaço:

No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve ver-se apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem apenas os longes, numa cor unida.²⁷

A figuração da paisagem deve ser feita tal como o próprio conto é feito. Uma das singularidades destes textos teóricos é, então, que nos permitem ver o espaço como a linha de fundo central do conto. Na poética de Eça e de Tchekov, deve ser reduzido ao essencial, não a um cenário postico, mas a uma espécie de corpo semioculto, cuja presença não cause muito transtorno ao leitor, e que possa facilmente ser recuperado enquanto *impressão*. É precisamente esta atenção ao espaço no conto que permite fazer essa ponte vital com o conto enquanto espaço. Assim, esta é mais uma forma, e particularmente forte, pela qual se compoava como a problemática do espaço e da sua descrição na narrativa pode, de forma exemplar, conduzir-nos à questão do conto como um género, colocando os seus problemas essenciais.

Obras Citadas

CHEKOV, Anton. *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*. [S.l.]: Louis S. Friedland, 1965.

COELHO, Trindade. *Os Meus Amores: contos e baladas*. Lisboa: Ulisseia, 1986.

COELHO, Trindade. A estética do conto. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. VI (Org. Maria Aparecida Ribeiro). Lisboa: Editorial Verbo, 1994. p. 282-284.

POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984.

²⁷ QUEIRÓS, 1994, p. 211.

QUEIRÓS, Eça de. Prefácio dos Azulejos do Conde de Arnoso. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. VI (Org. Maria Aparecida Ribeiro). Lisboa: Editorial Verbo, 1994. p. 209-213.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão. Georges Sand e Júlio Dinis: Questões de espaço no romance rústico francês e português. In: _____. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

LOTMAN, Yuri. The Notion of Boundary. In: _____. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London & New York: Tauris, 1999. p. 130-142.

MAY, Charles. The Nature of Knowledge in Short Fiction. In: _____. (Org.). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1996, p. 131-43.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London/New York: Longman, 1983.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987.

Resenhas

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto*. Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011. 552 p.

Maria de Jesus Cabral

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

mjcabral@campus.ul.pt

Recebido em 9 de outubro de 2014

Aprovado em 7 de março de 2015

Da experiência poética, inseparável da experiência do mundo e da aventura da linguagem. Este poderia ser o lema – e o leme – do novo livro de Manuel Gusmão, construído com base num vasto conjunto de trabalhos anteriores, que o autor pontualmente transformou mas soube, acima de tudo, moldar e modular com o gesto de quem sabe que, à semelhança da poesia, também nós somos “corpos singulares, percorridos por uma escrita emaranhada; uma voz escrita, inscrita, escrita”.¹ *Tatuagem e palimpsesto* desdobra, como em leque, cerca de duas décadas de exercício crítico onde concorrem nomes de Arthur Rimbaud a Fernando Assis Pacheco, passando por Pessoa, Sophia ou Herberto Helder, entre outros. Numa perspectiva integrada mas com a sua singularidade própria, os seus escritos sustentam uma indagação fundamentada do fenómeno complexo e sempre em devir da criação literária tão afim do *perpetuum mobile* que será nota dominante dos vinte e cinco ensaios. Todos revelam quanto a poesia é “prova da existência de uma comunidade onde o comum se faz da irredutível alteridade e da diferença singularizante de cada um de

¹ GUSMÃO, 2011, p. 10-11.

nós”² como se postula no ensaio titular. “*Na pedra bruta, a intermitência de uma praia*”³ – porque Manuel Gusmão também é poeta.

A estrutura externa foge à rigidez cronológica; sem título vinculativo, os três movimentos assinalados de A a C entretecem contudo vários ecos e reenvios, criando um efeito de conjunto. Articulado em torno da discussão mais teórica da *res* literária, o primeiro agrupamento concerta ensaios de 1990 e 2009. Da “poesia como razão apaixonada” em quatro variações à “condição paradoxal da poesia”, aí se (con)firma a premissa inicial da literatura como “trabalho de construção antropológica aberta”⁴ ciente das possibilidades intrínsecas e extrínsecas da linguagem: “forma e força, sintaxe e semântica semiótica e semântica, *organon*, *ergon* e *energueia*”.⁵ Problematizando o texto literário para além dos axiomas consagrados, o autor focaliza questões centrais como a da leitura literária enquanto “construção partilhada ou partilhável de mundos possíveis”,⁶ o seu lugar numa conjuntura cultural de práticas artísticas, sociais e políticas cada vez mais instrumentalizadas. E é com o olhar oximórico de um céptico renovador que Manuel Gusmão chega à questão inadiável da “crise de legitimação”⁷ da literatura, que coloca sob o signo das relações e das tensões entre a literatura e o uso ‘prático’ que dela se pode fazer. A argumentação do autor vira o problema do avesso: a utilidade não cabe à literatura. Pela sua ruptura irrevogável com determinações empíricas, a literatura extrai e justifica a sua existência do seu “*valor sem preço*”,⁸ da sua *incerteza*, inseparável da sua contingência.⁹ A leitura literária torna acessível uma experiência humana na linguagem – “desde que somos um diálogo”¹⁰ – onde a alteridade e a indecidibilidade decorrem do seu funcionamento discursivo. Por essa razão, “a poesia supõe uma relação com as tradições do dizer”.¹¹ Derrogando dicotomias de Platão a Aristóteles e a Nietzsche, e inscrevendo o seu propósito na linhagem

² GUSMÃO, 2011, p. 26.

³ GUSMÃO, 2011, p. 21.

⁴ GUSMÃO, 2011, p. 75.

⁵ GUSMÃO, 2011, p. 76.

⁶ GUSMÃO, 2011, p. 98.

⁷ GUSMÃO, 2011, p. 96.

⁸ GUSMÃO, 2011, p. 99.

⁹ GUSMÃO, 2011, p. 99.

¹⁰ GUSMÃO, 2011, p. 122.

¹¹ GUSMÃO, 2011, p. 138.

de Mallarmé, Valéry e Ponge, entre outros, Manuel Gusmão enuncia dez princípios poéticos susceptíveis de apreender a “condição paradoxal da poesia”¹² e articulados ao promotor essencial (por sinal, o número cinco): a “linguagem em estado de nascimento”.¹³ Esta congrega e justifica a poesia enquanto fazer – “*poien*” – enquanto “cálculo” e enquanto “acaso”, enquanto modo de *pensar*, de *viver*, de *configurar* e de *reparar* o mundo, e, nesse sentido, *invenção* de novas formas. A Poesia – elucidada pelos poemas e pelas poéticas “contra qualquer retórica domesticada” – espelha a linguagem “em exercício extremo”, em in-finita busca de “perfeição” ou de “sentido para as coisas” como evidenciam os versos de Herberto Helder, Cesário Verde ou Ruy Belo. Essa é a sua condição de possibilidade, a sua promessa de “beleza” a sua “contradição” essencial. Percebe-se assim a ênfase dada à expressão “razão ardente”¹⁴ de Apollinaire, ponto de partida para repensar o processo artístico aquém das oposições dualísticas – do tipo “poeta visionário” *versus* “poeta artístico” de Marcel Raymond (1940) e o leque de variáveis que lhe sucedeu.¹⁵ Como em Apollinaire, a criação é encarada enquanto zona de contacto simultaneamente dialógico e conflitual, entre *ordem* e *aventura*, entre o poeta e linguagem, entre logos e discurso, entre o *crystal* e a *chama*, entre a *tradição* (palimpsesto) e a *invenção* ou a individuação (a tatuagem). É exemplo paradigmático dessa implicação mútua a poesia *contínua* de Herberto Helder porquanto “linguagem e mundo estão, no poema por acção dele, em relação recíproca de invenção”.¹⁶ “Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza”:¹⁷ cabe, por fim, ao monóstico liminar da *Faca não corta o Fogo* de libertar as noções matriciais de aventura, de abertura e de negação que envolvem a poesia, a literatura.

Numa respiração mais larga, o segundo andamento – B – surge como o mais amplo e gradualmente construído na partitura de conjunto. Os seus quatro grandes movimentos desvelam modos *sui speciei* de pensar e conceber a poesia a partir e dentro das obras dos escritores. Assim, a alteridade de Rimbaud nos conduz à possibilidade de pensar a

¹² GUSMÃO, 2011, p. 136-151.

¹³ GUSMÃO, 2011, p. 143.

¹⁴ GUSMÃO, 2011, p. 37.

¹⁵ GUSMÃO, 2011, p. 352.

¹⁶ GUSMÃO, 2011, p. 379.

¹⁷ GUSMÃO, 2011, p. 151.

literatura, para além do princípio hermenêutico, como “uma construção antropológica aberta”,¹⁸ como o suscita a poesia e a poética do autor de *Une Saison en enfer* que evidencia marcas indeléveis de uma “retórica da promessa”.¹⁹ Colocando a sua reflexão num ponto preciso de intersecção entre a hermenêutica e a antropologia, o autor aventa um outro processo de alterização que implica efectiva e duravelmente o leitor: a “possibilidade de o leitor se transformar, a possibilidade do leitor ser transformado por aquilo que lê”.²⁰ Porque a poesia é linguagem *in statu nascendi* ela induz um co-nascimento *no outro* – conhecimento, *co-naissance* como possibilita o jogo etimológico destacado por Claudel. Conhecimento historicizado, que tem adjacente a exotopia bahktiniana.

Sóbrio e sistemático, Manuel Gusmão guia-nos ao cerne da escrita de Cesário Verde, Fernando Pessoa, Sophia, Carlos de Oliveira, Herberto Helder, Mário Cesariny, Ruy Belo, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Assiz Pacheco. As obras perscrutadas decantam a tecedura complexa e em devir do sentido, devolvendo-o na sua “variação incandescente”,²¹ desvinculando-o de determinações estáveis. Encarando as suas poesias e poéticas como um problema de individuação artística historicizada, o autor mostra de forma elucidativa que é possível reequacionar sob esse prisma a força visual e quase gráfica do “cartógrafo Cesário”²² a espacialidade desdobrada em busca de per-feição num jogo subtil “entre realismo e alucinação”²³ que restitui, no corpo poético, o sentimento de “emparedamento” urbano. A enervação estético-metafísica do “teatro em ruínas” do Pessoa do *Fausto* qual figuração – “matriz estilizada”²⁴ – da obra pessoana numa época de várias fracturas epistemológicas em que “todas as certezas são instáveis e ameaçadas de ruínas”²⁵ ou a (re)invenção da ‘juventude do tempo’ na poesia ‘nua e inteira’ de Sophia são algumas das marcas idiossincráticas que sobressaem no grande palimpsesto de vozes e visões poéticas que não dissociam racionalização e subjectivação.

¹⁸ GUSMÃO, 2011, p. 182.

¹⁹ GUSMÃO, 2011, p. 183.

²⁰ GUSMÃO, 2011, p. 186.

²¹ GUSMÃO, 2011, p. 310.

²² GUSMÃO, 2011, p. 193.

²³ GUSMÃO, 2011, p. 228.

²⁴ GUSMÃO, 2011, p. 242.

²⁵ GUSMÃO, 2011, p. 257.

E até Herberto Helder “órfico radical”²⁶ encontra espaços comunicantes e *co-movidos* com Carlos de Oliveira de feição mais heterogênea – “artesão apaixonado”. É neste ponto sutil de transfusão ou neste “nó de fogo”²⁷ que ressalta o “encontro-na-diferença” dos dois poetas, abrindo a via para “uma terceira família”, a do “testemunho multimodal”²⁸ – família de que Jorge de Sena pode constituir o ‘emblema’. Os traços e contornos específicos da poesia de Herberto Helder chegam a ser sugestões de leitura para a obra de Carlos de Oliveira e inversamente.²⁹ E porque o gesto helderiano, atravessado de afinidades electivas com Artaud e Michaux denota quão fortemente “linguagem e mundo estão, no poema, e por acção dele, em relação recíproca de invenção”³⁰ a poesia triunfa sobre a precariedade, sobre a im-possibilidade.³¹ Sempre a (re)nascido, o poema “exige de nós o máximo de música de que sejamos capazes”.³² Estamos assim a um passo apenas da dimensão ética da poesia, um “dever ético só encontrável no poético” como soberbamente o demonstra via Mário Cesariny. Mesmo quando a fronteira “entre nós e as palavras” desenha espaços impossíveis – quais “paredes de Elsenor”³³ – o poético assume-se como “uma modalidade ética submetida à contingência de uma maneira verbal”.³⁴ É dessas variações poético-ideológicas emblemática a poesia de Ruy Belo, distinguindo-se como produção e promessa humana do “contemporâneo que assistiu a tudo”. Empenhada no regime testemunhal, para além do “fingimento” e do artifício que bebeu em Pessoa, a poética de Ruy Belo aponta para o enlace entre “a comovente conversa humana” e a “aventura da linguagem”.³⁵ A sua relação com o ‘novo’ das vanguardas não surge tão marcada como em Gastão Cruz ou Luiza Neto Jorge, mas faz-se *com* a tradição das “implicações ético-ideológicas ou ético-políticas”.³⁶ Pela reabilitação da hibridação, da rapsódia e da apropriação

²⁶ GUSMÃO, 2011, p. 359.

²⁷ GUSMÃO, 2011, p. 356.

²⁸ GUSMÃO, 2011, p. 356.

²⁹ GUSMÃO, 2011, p. 358.

³⁰ GUSMÃO, 2011, p. 378-379.

³¹ GUSMÃO, 2011, p. 386.

³² GUSMÃO, 2011, p. 387.

³³ GUSMÃO, 2011, p. 396.

³⁴ GUSMÃO, 2011, p. 406.

³⁵ GUSMÃO, 2011, p. 425.

³⁶ GUSMÃO, 2011, p. 414.

‘voraz’ contra arquétipos da unidade original, a arte poética de Ruy Belo – inscrita nos seus versos e nos próprios títulos³⁷ – afirma-se como matricial da consciência “da poesia a nascer como linguagem”.³⁸ Em consonância com o fio condutor do livro, Ruy Belo desarma dicotomias mutuamente exclusivas, “fingimento e artifício”³⁹ implicando-se reciprocamente na sua escrita. Por essa razão a sua leitura solicita uma postura de “activa passividade”⁴⁰ o que demonstra a análise fina e *co-movente* do poema “Os pássaros nascem na ponta das árvores”, delineando outrossim um verdadeiro subsídio para uma poética da leitura assente na:

disponibilidade para colher o que é estranho mas nos move,
e a acção de escutar, ler, voltar a ler, e responder com a
nossa própria voz⁴¹

Assim se vê confirmado também o pleno sentido da atenção crítica concedida à “invenção do corpo amoroso em Lydia Neto Jorge” cuja (des)construção poético-discursiva “passa pelo virar do avesso formas já feitas”⁴² e sobremaneira estereótipos sobre o feminino, substituindo-lhe “formas complexas de ironia e de composição imaginativa”.⁴³ Inscrita na própria escrita, a corporalidade é uma construção poética que demanda a substituição das lógicas mentais por práticas mais criativas, convidando a “ler e a ouvir a materialidade verbal: os sons e a grafia”.⁴⁴

Do conjunto da obra emerge assim um efeito de simultaneidade implícita que estabelece o texto crítico como eclético, determinando conexões de dialogismo e convergência. Um procedimento dinâmico que o autor aliás saúda, em movimento final – C –, na antologia “constelação” de Osvaldo Silvestre e Pedro Serra, *Século de Ouro*, que, mercê de uma organização *sui speciei* expõe o “corpus antológico como um continuum (de diálogos)”⁴⁵ permitindo a construção de múltiplos percursos”.⁴⁶

³⁷ GUSMÃO, 2011, p. 441.

³⁸ GUSMÃO, 2011, p. 448.

³⁹ GUSMÃO, 2011, p. 424.

⁴⁰ GUSMÃO, 2011, p. 446.

⁴¹ GUSMÃO, 2011, p. 446.

⁴² GUSMÃO, 2011, p. 483.

⁴³ GUSMÃO, 2011, p. 483.

⁴⁴ GUSMÃO, 2011, p. 488-489.

⁴⁵ GUSMÃO, 2011, p. 538.

⁴⁶ GUSMÃO, 2011, p. 540.

Tomando algumas distâncias em relação à expressão “tempos pós-históricos” e à noção algo intransitiva de historicidade que lhe subjaz, Manuel Gusmão postula a historicidade como “Transporte” e como “Travessia” da temporalidade em que se geram, se movem e nos tocam os textos literários, na finitude e na abertura que os legitima e sustenta, afinal, a “coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo”.⁴⁷

Pensar, através da dupla metáfora do palimpsesto e da tatuagem, o movimento perpétuo da poesia – e a linguagem, como a mais indelével e ressonante marca da sua *incerta chama*,⁴⁸ é um gesto antropológico trans-histórico e uma bela amostra desse “tempo constelado”⁴⁹ pelo qual vivido e vivível se sobrepõem. “Em cortejo ardente”.

⁴⁷ GUSMÃO, 2011, p. 546.

⁴⁸ GUSMÃO, 2011, p. 9.

⁴⁹ GUSMÃO, 2011, p. 546.

**PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia* –
Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith:
Assírio & Alvim, 2012, 384 p.**

Arturo Diaz

Centro de Estudos Filosófico-Humanísticos da Faculdade de Filosofia de Braga, Portugal
arturodiaz@live.com.pt

Recebido em 4 de janeiro de 2015

Aprovado em 26 de março de 2015

O meu intellecto atingiu uma plasticidade e um alcance tais que me permitem assumir qualquer emoção que deseje e entrar à vontade em qualquer estado de espírito.

Fernando Pessoa. *Teoria da heteronímia*, “*Apontamentos pessoais*”.

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente.

Bernardo Soares. *Livro do desassossego*

É uma sensação abstracta/ Da vida concreta.

Álvaro de Campos

Este é um livro recente, editado por dois pessoanos, sobejamente conhecidos pelos seus estudos críticos consagrados à obra pessoana, assim como pela sua difusão além fronteiras. A eles muito devem os interessados, os estudiosos hermenéuticos e os apaixonados deleuzianos pela obra e pela vida do autor das *Ficções do interlúdio*.

O título *Teoria da heteronímia*, na sua ambiguidade constitutiva, parece indiciar que estamos perante uma colectânea de ensaios críticos sobre o problema axial da obra pessoana, a heteronímia. No entanto, esta *Teoria da heteronímia* tem uma outra assinatura inconfundível, a de Fernando Pessoa e da sua constelação heteronímica. Nesta *Teoria da heteronímia*, a função de Pessoa não passa propriamente pela explicação e pela mediação hermenêutica do fenómeno da pluralidade ontológica, mas por elevar ao nível das ideias problemáticas o processo heteronímico. Diz, a este propósito, Fernando Pessoa:

Tendo-me habituado a não ter crenças nem opiniões, não fosse o meu sentimento estético enfraquecer, em breve acabei por não ter qualquer personalidade, excepto uma personalidade expressiva, transformei-me numa mera máquina apta a exprimir estados de espírito, que se tornaram tão intensos que se converteram em personalidades, e que fizeram da minha própria alma a mera concha da sua aparência casual [...]¹

Nesse processo de heteronimização, a despersonalização ou dissolução da subjectividade identitária é a condição de possibilidade do investimento de forças dessa plural subjectividade corpórea que configura todo o *drama em gente sem actos* pessoano. O que fica e regressa, nesse processo de diferenciação interna, é a tal personalidade expressiva plural, ou a singularidade virtual composta de singularidades, que são os heterónimos.

Deste modo, cada heterónimo resulta de uma reduplicação da consciência, isto é, de uma consciência da consciência que, através da análise intelectual, decompõe a Sensação metafísica do mistério de existir numa miríade de sensações heterogêneas: o cansaço, o tédio e o desassossego ativo e criador de novas possibilidades de vida. Antes, porém, importa acentuar que, do ponto de vista ontológico, o que é primeiro é a Diferença interna, ou seja, a pura intensidade diferenciante, nela mesma. Por outras palavras, isso implica que a sensação seja a matriz do processo de heteronimização e a faculdade da sensibilidade transcendental esteja na origem das multiplicidades virtuais, que são os heterónimos.

¹ PESSOA, 2012, p. 183-184.

Num *Prefácio geral*, datado de 1920, Pessoa exprime com lucidez a sua situação *clínica*, esses riscos reais da aventura involuntária na demanda do *novo*, mas sobretudo a sua fidelidade radical a essa multiplicidade genética, composta por *afectos* e *perceptos*: “Que esta qualidade no escritor seja uma forma de histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade”.²

Esta *Teoria da heteronímia* insere-se, por conseguinte, na aventura problemática das ideias singulares que fazem pensar. Por isso, a estrutura deste livro, descrita no seu *Sumário*, aparece distribuída em quatro secções angulares: as *Ideias*, *Histórias*, *Poemas* e *Projectos*. Antes, porém, somos confrontados com um prefácio luminoso e fecundo de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, que introduz, de modo *pedagógico*, o leitor no cerne desta problemática. Inicia com a *Ideia de heteronímia*, explicita outra ideia como a d’*O espaço interior*,³ pensada de modo inaugural pelo filósofo José Gil, ancorado na ontologia deleuziana da diferença, e distingue o estatuto ficcional de heterónimo do ortónimo; a personalidade da personagem, para desaguar no efeito heterónimo e na teoria dramática. A conclusão incide n’*A poética dos retratos de grupo*.

De facto, os editores deste livro iniciam o prefácio com a intuição certa ao afirmarem que “A questão da heteronímia é a mais importante de todas que a arte de Pessoa põe em jogo, aquela que sobredetermina tudo o que escreve, em todas as circunstâncias e a todos os títulos, e isso desde o começo do seu interesse pela literatura.”⁴ Neste sentido, mesmo os hermeneutas e os críticos deleuzianos mais enraizados nesse convívio com a obra pessoana, após uma leitura paciente e crítica deste livro, ficam com a sensação de que a compreensão interna deste problema angular da heteronímia, qual foco irradiador, ilumina todas as restantes problemáticas, encruzilhadas e labirintos, que a lógica do paradoxo instaura, nesse *drama em gente*.

De entre as possíveis problemáticas iluminadas pelo adentramento no problema da heteronímia, destacamos a da coexistência de modos

² PESSOA, 2012, p. 215.

³ José Gil. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994.

⁴ PESSOA, 2012, p. 11.

de expressão no mesmo poema, na mesma obra ou heterónimo. Esta coexistência virtual dos modos de escrita, das formas de vida (os *embriões* heteronímicos) e das mundividências plurais, patente, sobretudo, no *Livro do desassossego*, implica, justamente, o traçado do plano de consistência de sensações heterogêneas e de séries divergentes de sentido. Tal consistência do heterogêneo intensivo é agenciada no *espaço interior* desse corpo empírico-transcendental. Trata-se de um espaço virtual e estesiológico, de engendramento das *visões* singulares e dos afectos ou devires incorporais.

Não obstante as vertentes dominantes da crítica privilegiarem e acentuarem essa vertente intelectual do laboratório mental das sensações, uma leitura mais acutilante destes escritos pessoanos não pode deixar de realçar toda a dimensão e investimento da subjectividade corpórea de Fernando Pessoa, toda ela assumida e transformada em *numen*, isto é, pensamento e criação no regime das multiplicidades, nesse campo transcendental da génese de unidades de espaço e tempo.

Ora, quando Fernando Pessoa e mesmo Bernardo Soares escrevem sobre fases de *intensa e veloz ideação criativa* e falam na *plasticidade do intelecto*, nos *processos mentais superiores*, na *máquina do devaneio* e nessa *unidade de sensação*, podemos pensar que o que está em jogo, como expressão de um desejo imanente, é o agenciamento de um *corpo-sem-órgãos*, isto é, de um *dehors*, que é o plano de consistência de todas as multiplicidades, as *visões* e os afectos ou devires.

O próprio Fernando Pessoa-Bernardo Soares insiste nesse processo de despersonalização como condição do traçado de um plano de consistência virtual, nesse centro da alma dos místicos, que é o *espaço interior* do corpo-sem-órgãos, onde circulam as sensações heterogêneas e as multiplicidades: “É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu: Transeunte de tudo – até da minha própria alma -, não pertenço a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa.”⁵

⁵ SOARES, 1998, p. 214.

O corpo-sem-órgãos de Fernando Pessoa-Bernardo Soares tem como propriedades a sua plasticidade, fluidez e intensidade diferencial sustentada pela metafísica sensacionista: a sensação é a *Vida* e a sensibilidade transcendental a fonte da criação. Na superfície metafísica desse corpo virtual, no pensamento e na sensibilidade imaginante, circulam as forças e as intensidades abstractas, todo um bloco de sensações ou fluxos de expressão, tão recorrentes nas *Odes* de Álvaro de Campos, nos devires paisagem-mundo de Bernardo Soares e em quase toda a poesia *anti-metafísica* de Caeiro, o *Argonauta das sensações verdadeiras e descobridor da Natureza*.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013. 124 p.

Isabella Batista de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
isa.bellabsouza@gmail.com

Recebido em 26 de fevereiro de 2015

Aprovado em 3 de abril de 2015

Servidões, livro publicado por Herberto Helder em 2013, está entre os mais recentes do poeta português (o último lançamento até então foi *A Morte Sem Mestre*, de 2014). Nascido na década de 1930, Helder instaurou uma poética forte e singular desde o início do seu percurso no final dos anos 1950 e atualmente é considerado um dos principais poetas portugueses contemporâneos. Além da obra, também a postura do escritor foi responsável pelo aumento de sua popularidade: recusou prêmios importantes, não concede mais entrevistas e proibiu que os amigos se manifestassem no documentário *Meu Deus Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro* (António José de Almeida, 2007). Seja pela obra ou pelas atitudes, fato é que HH está entre os poetas contemporâneos mais cultuados do momento, chegando a esgotar as 3000 edições de *Servidões* em poucos dias.

No início de sua trajetória, HH esteve ligado ao surrealismo português, movimento artístico que teve início no fim da década de 1940. O curioso é que o livro em questão traz, logo na página de abertura, um diálogo entre duas personalidades importantes do surrealismo na França:

ANDRÉ BRETON – Des têtes! Mais tout le monde sait que c'est qu'un tête.

ALBERTO GIACOMETTI – Moi, je ne sais pas.¹

A anedota é referente a um momento de dissidência entre os artistas supracitados: Giacometti, que havia criado a escultura *L'Objet invisible: maintenant le vide* – que segundo Bréton era “l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé enquête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance”² – agora se voltava para o trabalho artístico a partir da observação de modelos com a ambição de criar uma cabeça. É devido a essa compulsão pela *tête* que Bréton faz o comentário irônico de que todos sabem o que é uma cabeça, mas Giacometti responde “eu não sei”. Essa historieta, além dos diversos registros, também pode ser encontrada no documentário de Michel Van Zele *Alberto Giacometti – Qu'est-ce qu'un tête?* (2000), quando o pintor Balthus reconta-o ao diretor.

Esse momento de divergência, entre um artista e um movimento, é o responsável pelo tom inicial de *Servidões*: Giacometti abandona o grupo para seguir um caminho singular em busca daquilo que Jean Genet considera como a origem da beleza:

A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda. [...] A arte de Giacometti parece querer descobrir essa ferida secreta de todo ser e mesmo de todas as coisas, para que ela os ilumine.³

Pode-se considerar que a fala de Genet é também pertinente para a singularidade da obra de Herberto Helder, que teve um percurso análogo ao de Alberto Giacometti, tanto em relação ao movimento surrealista, em Portugal e na França, quanto à visão excepcional sobre o fazer artístico.

Além da referência a Breton e a Giacometti, *Servidões* também oferece outras indicações interessantes: não só de modo explícito,

¹ HELDER, 2013, p.7.

² BRÉTON, 1934, p.18. (Em uma tradução livre: a emanção do desejo de amar e de ser amado em busca de seu verdadeiro objeto humano e em sua dolorosa ignorância.)

³ GENET, 2000, p.12-13.

como a que coloca no fim de um poema “Bibliografia dispensável: *Les origines tragiques de l’érudition. Une histoire de la note en bas de page*. Anthony Grafton (trad. Antoine Fabre)”,⁴ como também pela maneira como mescla trechos inéditos com textos antigos autorreferenciais. Na página seguinte à anedota que retrata o cisma no movimento surrealista, o leitor é apresentado a um atípico texto em prosa. Parte significativa desse texto está presente, com pequenas modificações, na antologia *EDOI LELIA DOURA – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* organizada por HH em 1985.⁵

Outro ponto marcante que torna *Servidões* um livro notável dentro da obra de Helder é a presença de um sujeito bem marcado no texto. Já no título do livro, reforçado pelo distinto dístico “dos trabalhos do mundo corrompida/ que servidões carrega a minha vida”,⁶ convém perguntar-se de quem é essa servidão. Certamente é do eu que teve a vida corrompida pelo mundo, que foi sujeito aos trabalhos dele. Além disso, esse uso da primeira pessoa, um ser com uma vida corrompida pelo mundo, sujeitado aos trabalhos do mundo também está relacionado à morte. O poema seguinte é ainda mais incisivo sobre esse sujeito e remarca a ligação intrínseca entre nascimento e morte:

Saio hoje ao mundo,
Cordão de sangue à volta do pescoço,
E tão sôfrego e delicado e furioso,
De um lado ou de outro para sempre num sufoco,
Iminente para sempre
23. XI. 2010: 80 ANOS⁷

Há, pois, um entrelaço entre vida e morte, como se fossem simultâneas, similar à visão de Giacometti ao observar o mundo e seus objetos: “quelque chose de vif et mort simultanément.”.

Servidões é, definitivamente, um livro singular e fundamental para compreender a obra de Herberto Helder em sua totalidade e em sua capacidade de transformação, dentro da ideia de que esta é sempre um poema contínuo.

⁴ HELDER, 2013, p.103.

⁵ Mais precisamente da página 13 a 16 de *Servidões*.

⁶ HELDER, 2013, p.19.

⁷ HELDER, 2013, p. 20.

Referências

ALBERTO GIACOMETTI. *Qu'est-ce qu'une tête?* Direção: Michel Van Zele. França: Arte Éditions, 2000. 1 DVD (64 minutos): son., color. Legendado. Fr.

BRETON, André. *Equation de l'objettrouvé*. Documents 34, Brussels, 1 Junho, 1934, p. 17-24.

GENET, Jean. *O Atelier de Alberto Giacometti*. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

HELDER, Herberto. *EdoiLelia Doura*: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

MEU DEUS FAZ COM QUE EU SEJA SEMPRE UM POETA OBSCURO. Direção: António José de Almeida. Portugal: 2007. Documentário exibido pela RTP2 em 2007.

Diretrizes para Autores

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Código de Conduta e Boas Práticas

A Revista do Centro de Estudos Portugueses segue as diretrizes do Código de Conduta e Boas Práticas do COPE (Committee on Publication Ethics) e as submissões devem atender a essas diretrizes: para conhecimento do Código, consulte o texto original em inglês ou sua tradução para o português.

Normas para submissão [Atualizadas em 15.12.2014]

1. Normas gerais

- a) A Revista do Centro de Estudos Portugueses tem como foco a reflexão sobre a literatura e a cultura portuguesas, bem como suas relações com a literatura de outros países e aceita submissões de textos inéditos (artigos, resenhas, traduções e entrevistas).
- b) Podem submeter textos autores preferencialmente doutores. Autores não-doutores terão sua submissão condicionada à avaliação específica do editor-chefe.
- c) Cada autor pode submeter apenas um texto por número da revista e, tendo tido um texto publicado, só poderá voltar a submeter após o interstício de 2 números.
- d) O texto não pode ser submetido a outra revista concomitantemente.
- e) Serão aceitos textos em português ou inglês.
- f) Para textos com mais de um autor, todos os autores devem ser indicados na página de registro da submissão.
- g) O texto deverá vir devidamente revisado pelo autor. A comissão editorial reserva-se o direito de fazer nova revisão e de fazer as alterações necessárias. Textos que apresentem problemas de forma, estilo e/ou adequação aos padrões da revista serão rejeitados.
- h) A reprodução para fins comerciais de qualquer texto publicado na revista é proibida.
- i) A reprodução do texto publicado na revista em outras publicações deve ser precedida de consulta ao editor-chefe.

2. Formatação

- a) Limite entre 5 a 6 mil palavras (do título às referências) para artigos e de 800 a 1.000 palavras para resenhas.
- b) Formato de página A4, fonte times new roman em tamanho 12 (exceto quando indicado outro padrão), espaço entre linhas simples, parágrafos com adentramento na primeira linha de 1,25 cm, margem 3 cm (superior e esquerda) x 2 cm (inferior e direita), formato doc, docx ou rtf.
- c) O título no idioma original do artigo deve estar em negrito, fonte tamanho 14, centralizado. Sua tradução para o inglês deve vir na linha abaixo, centralizada, em negrito e em itálico com fonte do mesmo tamanho. No caso de artigos em inglês, o título deve vir traduzido para o português na linha abaixo.
- d) O texto não pode conter os nomes do(s) autor(es) nem sua afiliação. Caso haja menção no texto e/ou nas referências a obra(s) pertencentes ao(s) autor(es) da submissão, o nome do(s) autor(es) e as referências deve(m) ser substituídos por XXXXX, mantendo-se a data.
- e) O resumo no idioma original do artigo deve vir duas linhas abaixo do título traduzido. A palavra Resumo (ou correspondente no idioma original do artigo) deve vir em negrito e sem itálico, seguida de dois pontos. O texto do resumo deve começar após a palavra no mesmo parágrafo. O resumo deve seguir as normas da ABNT NBR 6028:2003: conter objetivo, método, resultados e conclusões do artigo; compor-se de sequência de frases concisas em parágrafo único; usar verbo na voz ativa e na terceira pessoa do singular; e ter entre 100 e 250 palavras.
- f) As palavras-chave devem vir logo abaixo do resumo. A expressão Palavras-chave (ou correspondente no idioma original do artigo) deve vir em negrito e sem itálico, seguida de dois pontos. As palavras-chave devem vir em letras minúsculas, separadas por ponto e vírgula, sem negrito ou itálico, finalizadas por ponto.
- g) O Abstract e as Keywords em inglês devem vir após esses elementos no idioma original do artigo do artigo, seguindo as mesmas instruções de formatação. Nos casos de artigos em inglês, o abstract e as keywords devem ser seguidos de resumo e de palavras-chave em português.
- h) Os títulos das seções devem vir sem recuo, com numeração arábica (com número sem ser seguido de ponto), em negrito e maiúscula apenas no início. A numeração não deve incluir as referências. Entre o parágrafo anterior ao subtítulo e entre o subtítulo e o parágrafo posterior devem ser deixadas duas linhas em branco.

- i) Dentro do texto, a designação de títulos de livros deve vir em *itálico* (maiúscula apenas no início, exceto em caso de nomes próprios); e a de artigos de periódicos, entre aspas.
- j) Palavras que necessitem de tradução ou glosa devem vir em *itálico*, seguidas da tradução ou glosa entre aspas e entre parênteses.
- k) Dedicatórias e agradecimentos devem vir após o último parágrafo do texto e antes das referências.
- l) Ilustrações, gráficos e tabelas devem ter sua fonte indicada quando não tiverem sido produzidos pelo autor do texto submetido e devem ter a autorização do autor no caso de serem terceiros.
- m) As páginas devem vir com numeração superior à direita.
- n) Notas explicativas devem aparecer como nota de rodapé, com numeração arábica contínua ao longo do texto.
- o) No que se refere à autoria, a submissão deve estar em conformidade com o disposto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998: “Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio” (Art. 15, § 1º).

3. Citações

- a) As citações devem seguir o sistema autor-data das normas da ABNT NBR 10520:2002.
- b) As formas básicas de citação são apresentadas e exemplificadas a seguir:
 - Autor de citação fora de parênteses: letra inicial maiúscula seguida de minúsculas com ano e página.

Segundo Lourenço (1999, p. 93), a visão mitológica antecede a histórica.
 - Autor de citação entre parênteses: apenas letras maiúsculas com ano e página.

Não se nasce poeta, porque não se nasce coisa alguma. (BELO, 2002, p.108).
 - Citação indireta: não usar aspas, mas indicar autor, data e página.

Para Belo (2002, p. 77), a palavra poética é abstrata porque universal.

- Citação direta com menos de três linhas: usar aspas duplas, indicando ainda autor, data e página; usar aspas simples para citação dentro da citação.

Na visão de Pessoa, a melancolia de Luis da Baviera “é inteiramente fantasmagórica, como os seus castelos” (LOURENÇO, 1999, p. 84).

- Citação direta com mais de três linhas: parágrafo com recuo de 4 cm, fonte tamanho 10, sem itálico e sem aspas, indicando ao final entre parênteses autor, data e página.

No que toca à argumentação de Lausberg (2004, p.75) acerca da arte do discurso em geral, a retórica é um sistema mais ou menos bem estruturado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende. Estas formas podem ser reconhecidas e denominadas também, com determinada terminologia, pelo retor escolar. - Intervenções em citação direta: reticências entre colchetes para supressões; interpolações, acréscimos ou comentários entre colchetes; ênfase ou destaque em itálico.

São chamados de superestratos “[a]s línguas de povos conquistadores que influenciam a língua de povos conquistados sem [...] absorvê-la” (ELIA, 1979, p. 110)

- Citação de mais de uma obra de um mesmo autor publicadas no mesmo ano: acrescentar letra minúscula, em ordem alfabética, após a data e sem espaço no texto e nas referências.

A identificação de Portugal com Camões é um caso único no quadro da cultura europeia (LOURENÇO, 1999a, 1999b).

- Citação de mais de uma obra de um mesmo autor publicadas em anos diferentes: separar ano por vírgula.

Antunes (2003, 2007) esmiuçou a problemática pós-colonial em África.

- Citação de obra com mais de um autor: separar cada autor por ponto-e-vírgula.

As diferenças dialetais entre português brasileiro e lusitano aparecem em diferentes níveis linguísticos (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 9-24).

- Citação de obras de diferentes autores: separar por cada obra por ponto-e-vírgula em ordem alfabética.

As relações entre poesia e cinema têm sido trabalhadas por diversos estudiosos (GUSMÃO, 2008; MARTELO, 2012).

- Citação de uma obra extraída de outra obra: indicar autor e ano da citação, colocar expressão *apud* e indicar autor, ano e página da obra em que foi feita a citação.

Como lembrou Curtius (1959, p. 202-206 *apud* LAUSBERG, 2004, p. 111), “[O] topos do locus amoenus teria talvez, com fins didáticos, uma formulação infinita”.

- e) Para os demais casos, recomenda-se consulta direta ao texto das normas da ABNT NBR 10520:2002.

4. Referências

- a) As referências devem vir após o último elemento do texto ou após os agradecimentos, quando houver. Devem estar em ordem alfabética sem recuo na segunda linha, com alinhamento justificado e sem saltar linha em branco de uma referência para outra.

- b) As referências devem seguir as normas da ABNT NBR 6023:2002.

- c) As formas básicas de referências são apresentadas e exemplificadas a seguir:

- Livro: autor(es) (com prenomes e sobrenomes abreviados), título (em *itálico*) e subtítulo (sem *itálico*), edição, local, editora e data de publicação.

BELO, R. Na senda da poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- Tese, dissertação ou monografia: autor, título, data, número de páginas, tipo de documento, grau, unidade acadêmica, instituição, cidade e data.

PONTES, E. Sobre o conceito de sujeito. 1984. 349 f. Tese (Concurso de professor titular do Departamento de Linguística e Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1984.

- Capítulo de livro: autor(es), título do capítulo, expressão *In.*, referência completa do livro e paginação. Para capítulo de livro do mesmo autor, usar a 5 travessões baixos seguidos de um ponto no lugar do nome do autor. Para organizadores ou coordenadores, emprega-se (Org.) ou (Coord.), respectivamente.

CERDEIRA, T. C. De como exorcizar fantasmas: Sem nome, de Helder Macedo. *In.* DUARTE, L. P. (Org.). De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008. p. 435-447.

- Artigo em periódico: autor(es), título do artigo, título do periódico, local de publicação, volume ou ano, número, paginação inicial e final, data.

LANCIANI, J. O labirinto da palavra. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 176, p. 9-14, 2011.

- Matéria de jornal: autor(es) (se houver), título da matéria, título do jornal, local, data, seção, caderno ou parte do jornal e paginação correspondente.

SALLES, W. A língua de Cesária aproxima o Brasil de Cuba e Cabo Verde. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 abr. 2001. Folha Ilustrada, Caderno E, p. 10.

- Trabalho publicado apresentado em evento: autor(es), título do trabalho, expressão In:, nome do evento, numeração do evento (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, etc.), local, editora, data de publicação e página inicial e final da parte referenciada.

MEGALE, H. Matéria de Bretanha: da França ao ocidente da Península Ibérica. In: ENCONTRO DE ESTUDOS ROMÂNICOS, 2, 1994, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 1995. p. 11-21.

- Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico (bases de dados, sites, programas, mensagens eletrônicas, etc.): autor(es), título do serviço ou produto, versão (se houver) e descrição física do meio eletrônico.

HOUAISS, A. et al. Dicionário eletrônico houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

- d) Caso alguma das obras referenciadas esteja disponível on-line, deve-se necessariamente indicar seus dados: endereço eletrônico, apresentado entre os sinais < >, precedido da expressão Disponível em:, e a data de acesso ao documento (dia, mês abreviado e ano completo, separados apenas por espaço), precedida da expressão Acesso em:.

DINIZ, D. C. B. Cartas inéditas de Dom Pedro II a Henri Gorceix: tradução e comentário. Caligrama, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 125-142, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/155/109>>. Acesso em: 31 out. 2014.

- e) Para os demais casos, recomenda-se consulta direta ao texto das normas da ABNT NBR 6023:2002.

Disponibilizamos um template para auxiliar os autores na formatação do texto: CESPE_Template

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

O texto submetido atende a todas as exigências descritas nas normas de submissão da revista.

O texto submetido atende às diretrizes do Código de Conduta e Boas Práticas do COPE (Committee on Publication Ethics): texto do Código em inglês ou sua tradução para o português.

Declaração de Direito Autoral

O autor de submissão à Revista do Centro de Estudos Portugueses cede os direitos autorais à editora da revista (Faculdade de Letras da UFMG), caso a submissão seja aceita para publicação. A responsabilidade do conteúdo dos artigos é exclusiva dos autores. É proibida a submissão integral ou parcial do texto já publicado na revista a qualquer outro periódico.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

Revista do Centro de Estudos Portugueses
ISSN 1676-515X (impressa) / ISSN 2359-0076 (eletrônica)