

que parecera exprimir-se como uma sequência inevitável. 40 anos, 40 poemas, 40 roubadores, 40 quadros, 40 chapéuzinhos que desembocam neste poema final, cuja mesma estrutura o torna peça-chave para compreender a obra como um todo. Ora, a procura do sentido, contida na interrogação, reflecte-se deste modo como o *moto contínuo* temático deste livro de Maffei. Procurar o sentido de 40 é também inquirir o sentido de uma vida – e o sentido de uma obra.

Por isso, encontramos ecos, nos poemas, de momentos que podemos compreender como instantes especiais nessa linha de des-continuidades que é o decurso de 40 anos. Como o poema “1979”, que também poderíamos traduzir como o 5.º poema, o poema dos 5 (anos):

“tucu tucu tucu/ tucu tucu tucu/ o soldado é/ bobo/ o palhaço é/ mudo// para já/ 1x5 é 5/ 3x5 é 15/ 4x5?/ 3x4 é 12/ 1+5/ não é conta/ é contra// Devagar com o/ dê/ vaga/ eu gosto muito de/ brincar com quem/ não conheço/ éte conheço?/ é“ ”?/ Simpático seu nome/ mas não/ Vai fazer a barba// Ei você aí/ me faz um chapéuzinho/ cheio de letras para eu/ dar de presente para/ minha cabeça/ só tenho uma/ só tenho uma” (p. 14).

Ou o que significa ser um “ano cretino”, e as condições para que tal possa ser dito. Ou o poema “1995”: “começou com o táxi parando em nossa porta e minha avó em agonia sem/ êxtase na cama olhando-nos como se fosse um cão sem dono coleira e muita/ gente ao redor sem deixar que eu visse o gol do Ronaldo errado o Ronaldão/ émetáfora ou destino? E minha avó morrendo da morte mais morrida que/ conheço e eu não conheço morte alguma só vi os olhos baços de Dona Zilda [...]”. Ou ainda os poemas de amor que repetidamente surgem na secção final do livro, digamos que nos seus últimos 10 a 12 anos, sobretudo depois da morte da mãe.

Temas e motivos, tons e formas de verso e estrofe diferentes, imagens e tradições diversas atravessam e compõem este livro, dando-lhe uma composição orquestrada pelo grau de diferença que atinge e manifesta. Do uso sem erro do decassílabo em “2002” ou “2007”, ou da redondilha menor em “2003”, à espacialização do poema através do uso de técnicas afins das que o modernismo derivado de Apollinaire sistematizou, na herança caligramática e depois surrealista e experimental; da melancolia saturnina, que leva ao anúncio retrospectivo de um suicídio possível em 1995, ao entusiasmo futebolístico, seus protagonistas e golos; das referências ao dia-a-dia (“Levo porrada enquanto invade o ano/ Apanho mas levanto e vou à luta/ éQue seja a luta? agora me pergunta/ o homem que trabalha no pedaço/ em lata e óleo [...]”, “1999”) àquelas que remetem directamente para a cultura clássica e para a cultura literária que tem em Camões o seu expoente, mas também Pessoa, mas também Nemésio – e figuras que surgem como rimas (o deus goto da gosma; o espectáculo de Liza Minnelli; Eloy d’Almeida; a carne assada). Tudo se acolhe neste livro de Luis Maffei para surgir como forma de espelhar uma espécie de balanço poético de uma vida e dos sentidos e não-sentidos de que ela se tece, para chegar à consciência de que o grande tema deste livro é o camoniano Saturno e os seus avatares: o tempo, a morte, a melancolia. Mesmo no futebol. E aos 40 anos. Em 2024 serão 50.

Recapitular um gesto antigo, estender as mãos em frente¹

CARINA INFANTE DO CARMO



MANUEL GUSMÃO
Contra todas as evidências
POEMAS REUNIDOS III

Avante!

MANUEL GUSMÃO
CONTRA TODAS AS EVIDÊNCIAS
POEMAS REUNIDOS III
EDIÇÕES AVANTE!, 2015

Fazer um livro de poesia é muito mais do que juntar textos escritos num determinado período ou em função de uma forma ou tema; mais ainda quando, num ponto consolidado do seu trabalho, um poeta reúne a sua produção não para a cristalizar numa *obra completa* mas para a rearrumar, fazer (re)ler e abrir caminho a mais poemas. É justamente isso que acontece, desde 2013, com a republicação da poesia de Manuel Gusmão, nas Edições Avante!.

Desde o paratexto, cada volume de *Contra Todas as Evidências* tem a sua coesão interior e confirma a lógica de série, já que intersecta e reenvia para os outros volumes, sem sacrificar a sua diversidade e a renovada experimentação verbal. Assim acontece também com o volume III, desde logo graças ao título, à capa de Bartolomeu Cid dos Santos e separadores de Jorge Vieira, Manuel Botelho e Isabel Sabino; aos anexos que formulam uma poética (numa entrevista do autor de 2007, e no que se deduz ser um discurso seu, proferido por ocasião da entrega do Grande Prémio de Literatura DST, atribuído a *A terceira mão*); às badanas do livro, com duas citações dos textos transcritos em anexo. Em todas estas margens textuais se anunciam figuras de autor e modos de este ler e (se) pensar (n) o mundo e (n) as representações do seu movimento perpétuo.

Há, entretanto, uma novidade na concepção deste volume. Se os dois primeiros reuniram títulos publicados,² *Contra Todas as Evidências III* associa um título já editado, *A terceira mão* (2008), a um inédito *O clamor dos espelhos* (2015), saltando à frente de *Pequeno Tratado das Figuras* (2013). Qualquer que seja a sua justificação, conveniência editorial e/ou escolha autoral, essa opção quebra a linearidade cronológica das edições e dá azo a uma leitura complexa do processo e do tempo desta escrita poética. No fundo, a temporalidade, a múltipla duração, é o eixo do volume até à escala mínima do verso, materializado na natureza dialógica da linguagem, nas figuras que dizem *eu*, na sua inscrição autobiográfica e na vida social, mas também nos gestos de ler e escrever, sistematicamente mobilizados pela memória e pela invenção.

Em ambos os livros do volume, a palavra poética convoca vozes que lhe deram origem, inclusive a sua em estádios anteriores, e dessa maneira dá a ver «uma comunidade enunciativa que a própria poesia descobre e

inventa, configura» (p. 165). Como o historiador materialista de Benjamin a analisar o passado, o poeta tem uma visão constelar e não linear do tempo, «escova/ e constela os tempos» (p. 60), tem «a mão armada do leitor, mão que as outras/ armam para ler como se vai de uma à outra» (p. 65). E assim avança para território desconhecido: para um poema que seja seu, no meio do diálogo e do confronto com outros poetas, com a palavra comum, na sua materialidade sonora e gráfica, e com referentes artísticos do cinema, da fotografia, da dança. É isso que reconhece, desde logo, em Carlos de Oliveira, como se lê em *A terceira mão*: «Repetes, recapitulas, recuperas esse gesto antigo:// Estender as mãos em frente –// não para a memória mas para a vida,/ não para um sonho mas para a invenção» (p. 15).

A sua boca multilingue não faz da *persona* do poeta uma projecção biografista nem pressupõe a impessoalidade anónima, num corte absoluto com o primeiro enunciador dos textos; resulta, sim, de um trabalho de transposição e testemunho oblíquo, onde afluem «gentes descompostas e/ desconformes/ cruzam-se no palco entre a língua e o céu da boca/ murmuram e rugem; interrompem o cantador/ e escrevem-lhe a voz, com muitos traços, parênteses/ curvos e retos; mudanças de voz e de estilo; trocas/ de ritmos, em busca/ de uma coralidade que mínima imagina/ os contrastes, os ecos e as rimas» (p. 69).

Por isso, *A terceira mão* e *O clamor dos espelhos* são livros de livros: emaranham citações, rimas, glosas, empréstimos, declarados desde o título, destacados a itálico ou entre aspas. Pedem ao leitor que os reconheça na pele de cada poema, como se fossem tatuagem e palimpsesto – metáforas que, em 2010, deram título a uma recolha de ensaios de Manuel Gusmão sobre autores portugueses contemporâneos.

Em *O clamor dos espelhos* vemos apropriada uma ampla cadeia intertextual: quer

no reconto da história cruzada das personagens de Saramago (Ricardo Reis, Pessoa e Joana Carda), no cenário de um «chão ocidental», bebido em Cesário Verde, que no fim se torna numa «terra da margem» aberta, como um mar bíblico, à passagem de figuras do trabalho, denominadas «construtores» («A vara de negrilho»); quer na montagem «Myra ou a ressaca da manhã», com versos e frases de Blake, Herberto, Rimbaud, impulsionado pela leitura de um romance de Maria Velho da Costa; quer na glosa de um poema de Herberto Helder, publicado no jornal *Público* e transcrito como mote («Hoje, num poema de HH»), ou, a encerrar o livro, na glosa de um fragmento de *Os Cantores da Leitura*, de Maria Gabriela Llansol («Fim, ou a luz do lacre»). E também Pessanha, Camões, Luiza Neto Jorge, Proust,...

A terceira mão alimenta-se de um círculo mais restrito de afinidades electivas, visível, por exemplo, no «breve livro de assentos» (p. 20) que homenageia Fiamá (falecida em 2007) e se entrelaça numa elegia de *Cenas Vivas* (2000), que a poeta dedicara a amigos mortos («Fiamá: ‘Os amigos que morrem: Luiza, Carlos de Oliveira’»).

Carlos de Oliveira é, contudo, o pólo de atracção mais forte do livro. Elege-o personagem do poema-filme «A mais alta torre». Assume a dívida para com o seu exemplo ético e os seus versos, transcendendo-se numa enunciação colectiva, aberta à tonalidade épica e à esperança: «Sim, nós homens de hoje e de aqui/ [...] A os ombros cegos, e de cor,/ contigo, arrastamos os tempos/ e incendiando a treva/ incendiaremos o dia» (p. 62). Capta a rarefacção da escrita que Oliveira atinge a partir de *Cantata* (1960): o vocabulário de raiz concreta e a micropaisagem geológica que se cruza com o fulgor cósmico e com a travessia humana, sustentando um pensamento materialista e dialéctico. Daí que «Dunas» (de «A terceira mão de Carlos de

Oliveira») cite a paisagem do poema epónimo de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), de modo a sugerir circunvoluções cerebrais e a filtrar o testemunho ficcionado de uma intervenção cirúrgica a que o poeta foi submetido. Na apropriação desse material alheio, o poema não recusa a herança mas também não faz *pastiche*; mostra a «diferença das mãos, a mudança de mão» (p. 164) que vai de Oliveira a si próprio e com a qual ensaia um recomeço de escrita.

Em face de Herberto Helder, a opção será outra, ao revelar-se como *o que sobra de outros*: faz a montagem de material daquele autor, assinalado entre aspas ou a itálico mas preventivamente contido pela citação de Luiza Neto Jorge, Mário Cesariny, Carlos de Oliveira, evitando «esturr[ar] perante o fascínio de Herberto Helder» (*idem*).

Desta pléiade herda o entendimento da poesia como (re)construção do mundo, convocado pelas palavras, o que aliás Oliveira ou Herberto disseram, na esteira de Rimbaud: a palavra suscita e recria o mundo, sem ser submissa a uma reprodução mimética. Por esse motivo, tal como lemos no “Codicilo” de *A terceira mão*, a alucinação é o método de trabalho que norteia o poeta para «[n]ão consentir no estreitamento daquilo a que chamam/ malevolamente o real» (p. 71). Explora as potencialidades da linguagem, entrega-se ao estremecimento, à ondulação rítmica e gráfica do poema, onde passam em contínuo imagens que acrescentam, mudam o mundo e o poeta com ele.

O clamor dos espelhos acentua esta invenção e montagem verbais: muitos poemas desenham agitadas paisagens oceânicas ou cidades translúcidas, encenadas com o eco de textos literários que antes já delas falaram, ou vividas pela experiência pessoal da viagem (Veneza, Córdova, Caubourg, ...). Além das referências geográficas, em apontamentos narrativos insinuam-se a memória

infantil ou a doença que torna o corpo precário. Por isso é também mais forte a sugestão autobiográfica, envolta numa tonalidade elegíaca, sem comprometer, no espaço do poema, o trabalho de objectivação do mundo e do eu.

Em conformidade, as quatro primeiras sequências de *O clamor dos espelhos* («O bibliotecário e as águas»; «As estações e horas das águas»; «Na montanha»; «As estrofes do mar oceano») convocam reiteradamente a mesma personagem (o bibliotecário) e a mesma paisagem oceânica – esta última avistada com a incidência variável da luz, em diferentes horas do dia e da noite. Poema a poema, retoma-se o cenário dinâmico das águas a desgastar a orla costeira. Nela se reconhecem a erosão do tempo e eras fossilizadas que são a promessa do presente, da escrita poética antes de mais, que não esconde a memória da tradição romântica: «Nas folhas das águas que a água/ desfazia, perseguias as rendas de sal/ perscrutavas os registos da voz e as sombras/ dos gestos dos teus antepassados, os cantores,/ mestres de um teatro esquecido –/ estranhos fósseis de bibliotecários/ que nas águas cantam ainda/ como as improváveis flores do sal./ As águas repetem o mesmo verso/ alterando ciclicamente uma, duas sílabas./ E o bibliotecário ensurdecido/ sopra furioso sobre elas o seu pensamento/ vocifera contra essas sílabas/ que sobre si mesmas rodam, desferindo/ o fogo límpido e antigo, o fogo anterior/ aos céus e aos astros.» (pp. 79-80)

Em Manuel Gusmão o desafio da leitura é múltiplo: lança a inventiva imparável das imagens e, ao mesmo tempo, diz e pensa o acto de ler que lhe está na origem. Em *O clamor dos espelhos*, o oceano e as praias figuram a memória feita de tempo para os homens e para a literatura, em particular, que se constrói na múltipla duração de nexos, metamorfoses e intermitências. Nele actua um *alter ego* do poeta, o tal bi-

bibliotecário, que tanto pode ser uma remissão autobiográfica (é conhecido que Gusmão é filho de um bibliotecário) como representa alegoricamente o trabalho da memória em que assenta toda a escrita poética e a própria acção política. Como «mortal guardião dos livros» (p. 99), colecciona, cataloga, conserva espólios, de que deve assegurar a transmissão a outros. Não o faz por entusiasmo necrófilo mas por querer recapitular, integrar a comunidade de vozes humanas (literárias ou não) e ter a experiência de chegar à sua própria voz. Por ex., no preâmbulo de «As estrofes do mar oceano», em que sucessivas glosas convocam a memória épica de Camões, um bibliotecário-leitor responde a uma canção antiga, presumivelmente *A Internacional*: «De pé, enfrentando o mar oceano, vacilante/ mas com a voz do desafio, devolve-lhe, a partir/ do futuro, a canção» (p. 101).

Quando lê as rochas e as camadas de tempo que nelas se acumulam e desgastam, o bibliotecário é afinal um leitor, ou seja, em posição posterior (*vem sempre do futuro*) em relação ao autor, primeiro enunciador do texto que dele se ausentou mas em que deixa sempre o seu rasto, de forma declarada ou sub-reptícia. Nesse encontro diferido, já encenado em «As posições do leitor» (1971) – reunido em *Dois Sóis/ a Rosa* (1990) –, a leitura é uma experiência mental e física que pode mudar a vida. É matéria autobiográfica, ao incitar quem lê a fazer a interpretação de um texto, por precária e inacabada que seja, e até a lançá-lo na possibilidade de escrever e criar linguagem em estado de nascimento.

Eis um nexó possível com o oxímoro «futuro outrora» (recriado a partir do oxímoro pessoano *outrora agora*), que dá título ao primeiro dos «Quatro andamentos para um alfabeto (2005-2007)», de *A terceira mão*. O «futuro outrora» define um desenho constelar e dialógico da história humana, seja ele o do devir colectivo, seja

o da leitura e da escrita literárias, como fenómeno social ou experiência pessoal: nada a estranhar quando literatura e política são elos indissociáveis na obra poética e ensástica de M. Gusmão. Na *herança cruzada* de Rimbaud e Marx, ambas implicam um fazer transformador, uma *poiesis*: a arte é um laboratório de (re)invenção humana e o corpo histórico dos homens (mais ainda dos artistas, dos poetas) é modelado pelo fazer artístico nos seus sentidos físicos (a audição, a visão, o olfacto, ...) e nas formas de conceber e imaginar o mundo.

O *clamor dos espelhos* espacializa a experiência do tempo na paisagem oceânica, tantas vezes crepuscular, e na paisagem infernal da cidade contemporânea: nesta última, campeiam a mercadorização devastadora da vida social, a obscenidade dada em espectáculo mediático, a compressão do tempo no espaço globalizado, o fluxo imparável de capital, informação, tecnologia, simulacros, que subvertem o sentido de realidade e remetem os humanos para uma degradação asfixiante e sinistra. Sobretudo em «A morte em directo» e «O rapto da touca» paira o espectro apocalíptico, expressionista, com raiz funda em «O sentimento dum ocidental», de Cesário, e nas odes de Campos, na sua aceleração vociferada e dispersiva de imagens: «*The show must go on!* As câmaras douradas/ do crepúsculo abominável passeiam/ como quem dança pelas brancas falésias dos fornos/ E atam ao pescoço dos espectadores/ as grinaldas inebriantes do gás azul./ Até que tudo o que resta no opulento mercado/ É a imponderável mercadoria e os seus medonhos/ arquivos que guardam quasintactas dentaduras/ e cabeleiras: flores secas/ da humanidade aquecida até às cinzas.» (p. 112).

Não ficam por aqui as afinidades com a modernidade estética. A textualidade poética de *Contra Todas as Evidências III* sugere

panoramas moventes e alucinados que, a partir da matéria linguística, visam a possibilidade rimbaldiana de inventar um lugar para a *verdadeira vida*. Por outro lado, esta poesia é um espaço de ruptura contra a indigência alienante da linguagem que circula na comunicação de massas. Nessa medida lembra Hölderlin e, claro, Mallarmé que, em «Crise de vers» (*Divagations*, 1897), contestou o seu tempo, tido como interregno da poesia, porque assoberbado pelo discurso da trivialidade e pela lógica mercantil da imprensa: «Ah a universal/ reportagem que estrondeia continuamente/ nos monitores sagrados e nos cães abatidos e iluminados/ devora e absorve todas as mudanças de velocidade/ e de ritmo e empasta as cores da fonética/ dos grandes formadores de competências inatas» (p. 111).

Não admira assim que, na entrevista transcrita em anexo do livro, Gusmão se defina como poeta de intempestiva *inactualidade*. Sem dúvida, é inactual a sua posição na história da poesia portuguesa contemporânea, porque os primeiros livros foram publicados muito depois da sua primeira versão; porque contraria os modismos pós-modernos e assume a descendência da matriz nunca interrompida da modernidade estética. Também é inactual porque não sucumbe às rotinas mentais e axiológicas do capitalismo tardio, da inevitabilidade do fim da História, da redução de tudo à mercadoria e ao seu valor de troca, o que «reprime a efectiva pluralidade de tempos possíveis e de possíveis de mundo» (p. 160). Na verdade, *contra todas as evidências em contrário*, não prescinde das ideias de futuro e transformação social que, mesmo sem garantias, respondam e redimam o passado e as suas vítimas esquecidas. Em última instância, sabe que a política como a arte podem «faz[er] outra e outra a vida nossa e a dos outros» (p. 161). É em função delas que afirma a sua historicidade, as escolhas da sua memória literária,

artística e política e, desta forma, abre para a sua poesia o caminho da invenção e do recomeço.

NOTAS

1. Esta recensão sintetiza e revê «O futuro outrora ou escrever um poema que seja seu: Manuel Gusmão, *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos III* (2015)», *Vértice*, Lisboa, II Série, n.º. 170, Outubro-Novembro-Dezembro, 2015, pp. 107-118.

2. *Contra Todas as Evidências. Poemas Reunidos*, vol. I (*Dois Sóis/ A Rosa a arquitectura do mundo*, 1990; *Mapas/ O Assombro A Sombra*, 1996), 2013; vol. II (*Teatros do Tempo*, 2001; *Os Dias Levantados*, 2002; *migrações do fogo*, 2004), 2014.