

## Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto<sup>1</sup>

### *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

---

<sup>1</sup> 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”,<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup> 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”,<sup>4</sup> 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,

---

<sup>2</sup> GUSMÃO, 2010, p. 182.

<sup>3</sup> GUSMÃO, 2010, p. 182.

<sup>4</sup> 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*”.<sup>5</sup> 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*,<sup>6</sup> 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**<sup>7</sup> e não à **barbárie**; de dizer sim à “enorme paixão da **esperança**”,<sup>8</sup> à **promessa sem garantias**,<sup>9</sup> 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”,<sup>10</sup> 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.

---

<sup>5</sup> GUSMÃO, 1990, p. 178.

<sup>6</sup> GUSMÃO, 2011, p. 355.

<sup>7</sup> GUSMÃO, 2001, p. 16.

<sup>8</sup> GUSMÃO, 1990, p. 130.

<sup>9</sup> GUSMÃO, 2010, p. 16.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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”.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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”.<sup>14</sup> 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

<sup>11</sup> GUSMÃO, 2011, p. 377.

<sup>12</sup> GUSMÃO, 2011, p. 369.

<sup>13</sup> Cf. DELEUZE, 2000, p. 15.

<sup>14</sup> 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”.<sup>15</sup>

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”.<sup>16</sup> 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”.<sup>17</sup>

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

---

<sup>15</sup> GUSMÃO, 2011, p. 367.

<sup>16</sup> GUSMÃO, 2011, p. 360.

<sup>17</sup> 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, mostraçãõ e figuraçãõ.<sup>18</sup>

Neste sentido, escrever será sempre **guardar, recapitular**: “A poesia é o que recapitula o mundo / chamando-o em cada **chama** / pela chama de cada **silaba**”, escreve Manuel Gusmão em *Teatros do Tempo*.<sup>19</sup> Mas logo a seguir expande o sentido desta recapitulação, explicando: “Guardar: inventar o mundo”,<sup>20</sup> 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”,<sup>21</sup> 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”,<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup> 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”.<sup>24</sup> No entanto, nos ensaios recolhidos em *Tatuagem & Palimpsesto*, encontramos muitas vezes associado à poesia o conceito, só na aparência contraditório com

<sup>18</sup> GUSMÃO, 2011, p. 137.

<sup>19</sup> GUSMÃO, 2001, p. 39.

<sup>20</sup> GUSMÃO, 2001, p. 39.

<sup>21</sup> GUSMÃO, 2010, p. 9.

<sup>22</sup> GUSMÃO, 2010, p. 15.

<sup>23</sup> GUSMÃO, 2010, p. 10.

<sup>24</sup> GUSMÃO, 2011, p. 195-196.

este, de **linguagem em estado de nascimento**.<sup>25</sup> 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 Económico-filosóficos de Marx*, de 1844 – “a formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje”<sup>26</sup> –, 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”.<sup>27</sup>

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”.<sup>28</sup>

Compreende-se, assim, que, para Manuel Gusmão, a poesia seja um “operador de historicidade”<sup>29</sup> 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”.<sup>30</sup> 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

<sup>25</sup> GUSMÃO, 2010, p. 170, 383, 471.

<sup>26</sup> GUSMÃO, 2011, p. 164; 392.

<sup>27</sup> GUSMÃO, 2011, p. 165.

<sup>28</sup> GUSMÃO, 2011, p. 167.

<sup>29</sup> GUSMÃO, 2010, p. 133.

<sup>30</sup> 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”,<sup>31</sup> ou seja, mostram um “tempo constelado”,<sup>32</sup> 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*:<sup>33</sup> “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”.<sup>34</sup>

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*.<sup>35</sup> 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:

---

<sup>31</sup> GUSMÃO, 2010, p. 546

<sup>32</sup> GUSMÃO, 2010, p. 546.

<sup>33</sup> GUSMÃO, 2011, p. 131ss.

<sup>34</sup> GUSMÃO, 2011, p. 140.

<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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

---

<sup>36</sup> 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 *crystal* (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.<sup>37</sup>

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”,<sup>38</sup> na consciência de que “[d]ialogar não é apenas falar, mas escutar o rumor do mundo e as palavras dos outros”.<sup>39</sup> 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”.<sup>40</sup> 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”.<sup>41</sup> A mimese copiaria, então, o funcionamento da

<sup>37</sup> GUSMÃO, 2008, p. 71.

<sup>38</sup> GUSMÃO, 1990, p. 381.

<sup>39</sup> GUSMÃO, 1990, p. 381.

<sup>40</sup> GUSMÃO, 2009, p. 112.

<sup>41</sup> GUSMÃO, 2009, p. 113.

natureza, instaurando a diferença na e pela repetição. Ou seja, ela não reproduziria produtos mas “estratagemas”<sup>42</sup> 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”.<sup>43</sup> 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).<sup>44</sup>

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:

---

<sup>42</sup> GUSMÃO, 2009, p. 114.

<sup>43</sup> GUSMÃO, 2011, p. 385.

<sup>44</sup> 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?<sup>45</sup>

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. Ensaio 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 Pessôa 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.

<sup>45</sup> GUSMÃO, 2013, p. 88.