

**“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

jvalentim@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 contem. Ao longo destes, o leitor ora é apontado numa posição interlocutiva e numa situação de percepção criadora sequencial e gradual do espaço apreendido:

⁹GUSMÃO, 1990, p. 32.

¹⁰ GUSMÃO, 1990, p. 39.

¹¹ FRAGA, 2010, p. 72.

Enquanto lê, 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 trouxeram 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 feiticeiro*, 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, sazões, 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 conjugação entre uma dor ou *paixão* pessoal e uma dor ou *paixão* colectiva”, destacando esta consonância como uma “conjugação 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.