

O LEITOR CRÍTICO NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO

THE CRITICAL READER IN THE POETRY OF MANUEL GUSMÃO

*Marleide Anchieta**

RESUMO

Na poesia de Manuel Gusmão, o leitor é convidado a participar ativamente das cenas de escrita e de leitura. Para o poeta-crítico, o ato de ler, entendido como prática política e emancipatória, é partilha da experiência estética e desenvolvimento de nossas instâncias sensível-cognitivas, além da aprendizagem do mundo fora e dentro do texto. Nesse sentido, nosso artigo pretende analisar a configuração do leitor crítico a partir de três aspectos presentes na referida poesia – ato de co-moção, construção epistemológica e tessitura errática de habitação. Com essa perspectiva, recorreremos às abordagens teórico-críticas de Roland Barthes, Jacques Rancière e Eduardo Prado Coelho.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; Manuel Gusmão; Leitor crítico.

ABSTRACT

In the poetry of Manuel Gusmão, the reader is invited to actively participate in writing and reading scenes. To the poet-critic, the act of reading, understood as emancipatory and political practice, is sharing the aesthetic experience and the development of our sensitive-cognitive instances, beyond the world learning outside and inside the text. In this sense, our article aims to examine the critical reader configuration from three aspects present in that poetry – act of co-motion, epistemological construction and erratic tissue habitation. With this perspective, we turn to the theoretical-critical of Roland Barthes, Jacques Rancière and Eduardo Prado Coelho.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; Manuel Gusmão; Critical reader.

Ou a movente mão em movimento, em movimentos exploratórios? A mão que se aventura em território adormecido? A mão que sonha o sentido...

Manuel Gusmão

Eisenstein, ao visitar as reflexões do crítico norte-americano John Lowes, comenta que cada palavra é permeada, assim como cada imagem é transformada, “pela intensidade da imaginação de um ato criativo instigante” (EISENSTEIN, 2002, p. 13). Para ele, a capacidade imaginativa nos permite misturar e combinar elementos verbo-visuais possivelmente desconexos e estabelecer diferentes conexões em nosso pensamento. O cineasta acredita que somos co-movidos por nossas montagens imaginárias, já que tendemos a aproximar elementos autônomos que, muitas vezes, emergem inesperadamente, além de relacioná-los e daí engendrar uma “terceira coisa”, um novo sentido (*idem*, p. 17). Frente a isso, ele destaca a condição dinâmica da obra de arte, na qual o espectador tem um papel fundamental que não se refere à recepção passiva “do resultado consumado de um determinado processo de criação”, mas ao seu caráter participativo ao “organizar as imagens no sentimento e na mente” (*ibidem*, p. 21). Eisenstein, dessa forma, o insere no princípio dinâmico e vital da visualidade, retirando-o da “lógica embrutecedora” da mera e acrítica transmissão (RANCIÈRE, 2010, p. 23), ou seja, aquela que limita a visão do espectador ao que o realizador lhe dá a ver e reduz seus sentimentos à energia que o cineasta lhe comunica (*idem*, p. 23).

De acordo com Rancière, a emancipação daquele que assiste a um espetáculo se inicia quando se compreende que o olhar é também uma forma de ação crítica capaz de confirmar ou transformar aquilo que é visualizado. Nesse sentido, o espectador é também ativo, pois observa, seleciona, analisa, compara, interpreta, compõe seu próprio filme, “seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os *performers*” (*ibidem*, p. 23). Embora apaixonados pela obra, são reflexivos e, por isso, capazes de, ao mesmo tempo, assegurar certo distanciamento e evocar um desejo de proximidade (BAECQUE, 2010, p. 21), segundo afirma o crítico Antoine de Baecque.

Quando se menciona o ato de leitura, o movimento não é diferente. Com as “maviolas esferográficas” instauradas no “tecido ininterrupto” da memória, articulam-se montagens imprevisíveis e audaciosas (HELDER, 2006, p. 141) que entrecruzam espaços, tempos, ideias, repertórios textuais e imagéticos: “Das raízes do seu sonho guarda –/ memória que taceia os ares/ – gravidade que a ergue intensa,/ explodindo sempre, nos céus sobrepostos/ de um século/ instantâneo.” (GUSMÃO, 1990, p. 96). Através de metáforas, metonímias, elipses, símiles, entre outros recursos, os poetas abrem um leque de possibilidades significativas. Os leitores, de certa maneira, procuram os fios, escavam as camadas, a fim de construir e reinventar em sua mente

os sentidos e as imagens que, muitas vezes, aparecem de forma descontínua e inusitada. Por esse viés, movem o olhar e ativamente compõem “seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente” (RANCIÈRE, 2010, p. 22), dismantando as fronteiras entre os que veem e os que agem, entre os que sentem e os que pensam, entre o leitor e o autor.

Aliás, ler já pressupõe movimento. Nessa ação, temos os olhos a deambular pelas palavras, as mãos a co-mover os sentidos, o corpo a se envolver com o texto, o cérebro a realizar as prováveis ligações. Etimologicamente, a leitura também nos dá a ver uma mobilização crítica, visto que, segundo resalta Eduardo Prado Coelho, “aquele que lê é aquele que escolhe, que vai colher na árvore dos textos os frutos escolhidos: ler é eleger, escolher as palavras que emergem do fio do discurso, dar-lhes o brilho e a cor que lhes convêm, e por isso todo o leitor é um eleitor [...]” (COELHO, 2001, p. 78). Ler é, portanto, uma prática política e emancipatória, pois, através dela, temos a capacidade de “colher com os olhos”, de selecionar entre várias opções aquela que nos convém. Porém, não se trata de uma escolha qualquer. É uma busca pelos melhores frutos. Busca que organiza letras, palavras, textos, a fim de atribuir significados aos sujeitos e ao mundo que os cercam. Quando se elege conscientemente, pratica-se uma leitura dinâmica de seu contexto e procuram-se caminhos para reconstruí-lo. Por isso, todos devem ter garantido seu direito de eleger, seu direito de ler.

Se, em primeira instância, a leitura se relaciona com a intelectualidade, ou seja, o intelectual é o “*inter-lègère*”, o que compreende suas escolhas, o que sabe distinguir bem as possibilidades; num outro viés, ela é atividade sensível. Não à toa, Barthes a associa a um ato prazeroso, a “uma prática confortável” “que contenta, enche, dá euforia” (BARTHES, 1987, p. 21). Ela produz um encontro com o texto, estabelece uma relação de intimidade com o que é lido e integra a corporeidade verbal ao corpo leitor: “Curtas e lábeis as mãos do corpo põem o ilimitado em frases” (GUSMÃO, 1996, p. 33). O crítico francês ainda reforça a ideia de que “as palavras têm sabor”, lembrando-nos de que os termos “saber” e “sabor” possuem, em latim, a mesma etimologia¹. Assim, ter um paladar apurado significava saber selecionar os sabores, cultivar o bom gosto. Por conseguinte, Barthes defende que “[n]a ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras” (BARTHES, 1978, p. 20). A leitura, então, propicia aos que leem “esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo” (*idem*, p. 21).

Vale ressaltar que a escrita de Manuel Gusmão mobiliza uma “razão apaixonada” – a poesia –, transformando o texto num espaço corpóreo da “paixão do inteligível” (COELHO, 2001, p. 79). Ela une, concomitantemente, saber e sabor. Partindo dessa imbricação, a leitura, na obra do referido poeta, leva-nos a pensar em três instâncias: um ato de co-moção, uma construção epistemológica e uma tessitura errática de habitação. São modos de selecionar o que se lê e vê com consciência, empenho e sensibilidade, o que torna o leitor o dileto do poeta, ou seja, o escolhido afe-

tivamente a partilhar a experiência estética e a ser o copartícipe do gesto escritural. Desse modo, leitor e autor reúnem corpos verbais e redigem o diálogo na “legenda de um encontro, de uma imagem, de uma fotografia, o fotograma dilecto, a fotografia delida, a fotografia lida e relida na gramática da sua luz, no drama da sua memória, na elegância de um olhar silencioso, na repetição impossível do nome que a nomeia.” (*idem*, p. 80).

Não há dúvidas de que as mãos de ambos co-movem os textos e nos propõem uma “fisiologia da leitura” (GUSMÃO, 2010, p. 117), uma vez que, ao adentrarem a organicidade e a dinâmica vital do trabalho poético, são motivadas por uma perturbação, um assombro e, então, movimentam-se, reconfiguram-se, transformam-se na medida em que leem e escrevem cada letra e cada imagem. Nessa cumplicidade e nesse “vagaroso amor”, o poema se dá a ver na “radioscopia incerta” dos sentidos (OLIVEIRA, 2003, p. 199), num ritmo cardíaco de palpitações oscilantes. Lido/escrito pelas mãos co-movidas, “habita agora/ a fluidez do sangue:/ cada imagem de fora,/ presa ao fotograma que já foi,/ de glóbulo em glóbulo se destrói” (*idem*, p. 199) e se reconstrói.

Na poesia de Gusmão, o leitor cinéfilo e bibliófilo, que opera “uma renovação da sensibilidade e da atividade crítica” (BAECQUE, 2010, p. 29), aprende a olhar com a “paciência de uma desmedida lentidão” (COELHO, 2001, p. 82). Suas instâncias perceptivas são convidadas à desautomatização para que, assim, se visualize atentamente o processo verbo-visual e o inventário de mundos que a leitura lhe oferece: “[...] outros capítulos dessa história e dessa escrita não-de vir, lentos e vertiginosos, implacáveis e exaltantes.” (GUSMÃO, 1990, p. 35); “[...] depositando-se em movimento lento no leito dessas frases.” (*idem*, p. 36); “Em plena biblioteca, ouvindo os cavalos numa lenta invasão, o leitor redobra de atenção; [...]” (*ibidem*, p. 37); “Respiram apenas, lenta a mente/ e é contudo uma doce ilusão pensar a um mesmo ritmo.” (*ibidem*, p. 27). Não é por acaso que, em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago, através da voz de um personagem, aconselha-nos: “[...] acolha-se ao dito antigo, tinham razão os que diziam que a paciência é boa para a vista [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 283). Nessa esteira, o poeta teoriza a composição imagética e, de certo modo, o próprio ato de leitura, instigando seu leitor a ler de-vagar, a desenvolver “o esforço paciente” (GUSMÃO, 1990, p. 33) e a desestabilizar seu olhar adaptado à indiscernibilidade visual contemporânea, ainda que para isso o deixe afetado pela cegueira. Essa afecção torna-se imprescindível para o encontro íntimo com o texto, pois o excesso de luz parece um empecilho para a mobilização dos sentidos: “Demasiada é a luz e por momentos tu és um clarão que cega.” (GUSMÃO, 2004, p. 22). Dessa maneira, a obscuridade², inicialmente impactante, gera uma relação de cumplicidade entre as mãos que tateiam as camadas do texto, ainda que numa tentativa de “ocupação hesitante e cautelosa do espaço literário” (COELHO, 2001, p. 80): “O leitor está cego: a luz cai sobre o olhar: as coisas vão nascendo minuciosas despertas e límpidas, [...]” (GUSMÃO, 1990, p. 33); “a luz cai... contra o olhar...: como o dia se fazia abria-se

o mundo: tu.” (*idem*, p. 33); “Fechas os olhos cegos e a dupla negação traz a teus pés/ um mar que é a negra onda: a porta fechada: a parede cega.// Depois dizes, dispões as mãos – esta última ilusão/ de que a vida responde – sobre os joelhos.” (GUSMÃO, 2004, p. 14). Na busca de uma sabedoria proveniente dos olhos fechados, da percepção de uma “respiração nocturna” das palavras (HELDER, 2006, p. 109), autor e leitor experimentam a “razão sensível” e a sinestésica força da composição escritural:

O olhar ouve o que alguém escreve, silencioso e malevolente, disciplinadamente edificando essa ciência errática agora sua. O leitor abre e fecha como uma janela, não cessa de se abrir na respiração dessa luz emprestada, cresce como a árvore fronteira ao quarto, no jardim nocturno,

estende os ramos através da alma do escritor, esse sangue opaco que não seca, essa promessa inadiável que não se cumpre. E é uma chama. O leitor vacila, e então os actores atropelam-se nessa cabeça cansada e erguida com orgulho, desfazendo-se na luz que é demasiada para o dia.

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

(GUSMÃO, 1990, p.36)

Numa partilha co-movida, o ato de escrita apresenta-se indissociável do movimento de leitura, conforme poetizou o jovem português Daniel Faria: “Sabes, leitor, que estamos ambos na mesma página// [...] A magnólia estende contra a minha escrita a tua sombra/ E eu toco na sombra da magnólia como se pegasse na tua mão” (FARIA, 2009, p. 327). Partindo desse princípio, poeta e leitor são “personagens da linguagem” (ALVES, 2000, p. 289), já que se tornam outros, encenam subjetividades no espaço-tempo da construção poemática. Não à toa, Charles Baudelaire, no célebre poema “Au lecteur”, já havia nos apontado a cúmplice teatralização que se desenvolve no âmbito textual: “C’est l’Ennui! – l’œil charge d’un pleur involontaire,/ Il rêve d’échafauds en fumant son houka./ Tu connais, lecteur, ce mostre délicat,/ – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”³ (BAUDELAIRE, 2006, p.112). Percebe-se, portanto, um fingimento fraternalmente assumido através da imagem do hipócrita, ou seja, do *hypocrites*, que, na Grécia Antiga, remetia àquele que atuava no teatro (o ator) (CUNHA, 2010, p. 339). Numa ótica pessoana, diríamos que são *personae* a desempenharem seus papéis no âmbito ficcional da cena poética. Ida Alves reitera essa ideia ao explicar que “a escrita é uma cena teatral e o poema um lugar de observação, onde se exercita a visão interior capaz de reconhecer os mundos que constituem a existência” (ALVES, 2000, p. 200).

Frente ao teatro de alterizações, o leitor impulsiona suas “mãos sem gente” (HELDER, 2006, p. 52), inserindo-as subjetivamente no corpo textual histórico que é o poema. Por esse motivo, na visão barthesiana, ele é “aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) [...]; sua escuta é dupla (e, portanto, virtualmente múltipla).” (BARTHES, 2004, p.

41). Ele “produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.” (*idem*, p. 41). Nesse sentido, na poética de Gusmão, o leitor participa ativa e criticamente na reinvenção dos procedimentos textuais – “O leitor, fechado nos parênteses, lê o capítulo em branco, a respiração da cidade submarina de onde os rios se precipitam e se cruzam desviados aqui” (GUSMÃO, 1990, p. 38); “as mãos do leitor procuram abrir a sua própria história dividida vindo.” (*idem*, p. 38); “O leitor é um vocativo que está sempre fora de lugar, e assim os disparos dividem-no em figuras precárias que imediatamente confundem os seus contornos num caleidoscópio errado [...]” (*ibidem*, p. 44).

Consoante a isso, nota-se, no trabalho do poeta, a existência de uma concepção de leitura relacionada com uma construção epistemológica. Para Gusmão, o ato de ler desencadeia um processo de conhecimento, não só de códigos linguísticos como também do grande livro que é o mundo. De certo modo, trata-se de ação solidária, de uma cumplicidade, de uma forma de partilha sensível-cognitiva, de uma conversa humana, ou como nos diz o ensaísta Jorge Fernandes da Silveira, uma espécie de “*verso com verso*”, imagem com imagem, “uma maneira de *conversação* e/ou de *conversão* entre sujeitos e objetos de cultura” (SILVEIRA, 2003, p.11 – Grifos do autor). E cultura, além de nos remeter aos comportamentos e às formas de manifestações artísticas e técnicas da humanidade, leva-nos a pensar em cultivo. Ora, por essa perspectiva, através da interação com o poeta e o texto, o leitor transforma sabor em saber, cultiva o gosto e suas habilidades intelectivas. Então, ler é também trabalho cultural, constituição de novos repertórios e desenvolvimento de um olhar cuidadoso para a materialidade laborada. Em “As posições do leitor”, seção do livro *Dois sóis, a rosa – a arquitetura do mundo* (1990), Gusmão nos apresenta um leitor desejoso do saber, “ávido da letra seguinte, ansioso por conhecer” (COELHO, 2001, p. 86) as camadas do palimpsesto poético: “O leitor aprende o que não sabe e sabe essa luz que inicia o seu nascimento desde o fogo antigo até o negro definitivo destas letras.” (GUSMÃO, 1990, p. 36); “Então o leitor [...] subitamente não cessa de aprender, de buscar o nome de um sofrimento que divide em si a luz das águas do céu, [...]” (*idem*, p. 45); “Aceitemos mesmo que este saber se partilha e que o leitor avance.” (*ibidem*, p. 49).

Segundo Ruy Belo, a poesia pode ser um meio de conhecer a si mesmo e aos outros. Com base nesse ponto de vista, ele defende a importância de uma educação poética, já que a escrita poemática é “uma forma de visão que ensina a ver” (BELO, 2002, p. 290). Embora compreenda que leitores e poetas terão constante necessidade de aperfeiçoamento, de mudanças e de abordagens mais complexas e diversas, Ruy Belo acredita que é importante “aprender a fruir do poema e da beleza que nele se contém” (*idem*, p. 104) e, possivelmente, a partir dele, desenvolver o diálogo com outros âmbitos culturais. De maneira próxima, Gusmão expõe que ler é “um modo de compreensão” (GUSMÃO, 2010, p. 92) e implica a aprendizagem de códigos e de procedimentos que não são exatamente linguísticos,

o exercício de uma “imaginação rigorosa” (*idem*, p. 11) e a partilha de uma tradição, de um patrimônio historicamente construído (*ibidem*, p. 92).

O conhecimento, que a poesia nos proporciona, conduz o leitor a um possível confronto e, talvez, resistência, porque a aprendizagem é também uma experiência da queda: “O poema ensina a cair/ sobre os vários solos/ [...] como se perde os sentidos numa/ queda de amor” (JORGE, 2008, p. 64). Certamente, por tal motivo, Barthes assegure que o texto de fruição nos põe em estado de perda, de desconforto e nos desestabiliza, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1987, p. 21). No entanto, na ótica de Gusmão, a crise, a resistência e a insistência são, de alguma forma, propriedades inerentes ao texto vivo, já que ele não se deixa esgotar por um único gesto leitor; ao contrário, apela continuamente para novas leituras: “[...] vais de qualquer modo escrevendo sobre as frases que lê o medo e o ódio, a escolha.” (GUSMÃO, 1990, p. 35). Cada poema solicita àquele que lê a reconstrução ou a reinvenção de sentidos. Ao eleger os caminhos para adentrar o espaço textual, “o leitor joga com o vazio, com a casa vazia que incentiva o jogo” (COELHO, 2001, p. 91): “o leitor afasta-se um pouco e sabe que há algo que sempre lhe falta saber.” (GUSMÃO, 1990, p. 50).

Através do jogo de presença e ausência, preenchimento e vazio, afetos e fricções, o leitor, paulatinamente, insere-se no corpo verbo-visual do poema e, com o autor, põe-se a escrever, a rasurar, a reconstruir os traços tipográficos, a mobilizá-los e a transformá-los. Ele aprende a olhar para dentro do texto, pois participa da mesma fisicidade que o constitui: “[...] sublinhando, escrevendo em itálico, abrindo parênteses, sempre abrindo a ameaça com a veemente entrega à fascinação que magoa e exalta, à alegria e à desatada miséria.” (*idem*, p. 35); “[...] afasta e aproxima as fronteiras, folheia-as e dobra-as umas sobre as outras, e assim as frases e o país rolam, alteram-se as suas várias camadas, [...]” (*ibidem*, p. 38); “Saltando de risco em risco, a sua alma diz o texto, variando as entonações, sempre falhada a voz.” (*ibidem*, p. 44); “O leitor escrevendo sabe que alguma coisa o risca como ele risca as frases por cima das quais escreve [...]” (*ibidem*, p. 51).

A mobilização pelas páginas desencadeia a construção de uma tessitura errática de habitação. O leitor “parte para longes terras” (*ibidem*, p. 40), desloca-se pelo traçado da escrita, num labirinto de vozes, imagens e tempos, tentando ocupar o espaço sensível e intelectual do poema. Nessa busca de habitação, o leitor não se fixa, ele assume uma subjetividade viajante que percorre diversos territórios, palavras, composições imagéticas e novos modos de olhar. Na já referida seção “Posições do leitor”, Gusmão conduz a figura leitora a diferentes paisagens textuais – a de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa, de Virginia Woolf, de Malcom Lowry, de Carlos de Oliveira, de Goethe, de Thomas Mann, de Robert Musil, de Júlio Verne, entre outras –, a paisagens fílmicas – como as de Hitchcock e as de Dreyer –, a lugares discrepantes – Los Angeles, Turquel, palácio de Maximiliano,

Portela do Francês, Monte Rushmore, Espanha, México, Ítaca, entre outros –, a uma variada geografia – “praias velhíssimas”, “terra firme-movediça”, “as colinas”, “a ilha fatal”, “intermináveis ravinas azuis”, “uma cadeia de montanhas”, entre tantas –, além de oscilar por tempos distintos.

O leitor é também espectador ativo. Aliás, suas mãos ajudam a elaborar os poemas-filmes e, além disso, sua mente torna-se um dispositivo de projeção. Como assinala Fernando Guerreiro, ele é também um “*leitor-película*”, “uma superfície vibrante” que produz suas imagens (GUERREIRO, 2008, p. 104): “Figura luminosa no meio da noite, o leitor irradia pela sala a aventura do livro. Incandesce.” (GUSMÃO, 1990, p. 36); “Pela janela vê a noite posta sobre a mesa. [...] As ondas brilham escuras no cérebro nocturnamente iluminado” (*idem*, p. 48); “[...] olhando pela janela do comboio que ele no sonho vê como se fosse um filme e não a vida [...]” (*ibidem*, p. 41). O poeta nos dá a ver um leitor que “sai de si” (COLLOT, 1997, p. 26), projeta-se em seu exterior e adquire o distanciamento necessário para assumir, ao mesmo tempo, a condição de espetáculo e de espectador. Ademais, cada imagem visualizada na lentidão da leitura parece compor fotografias de uma montagem inusitada: “Em plena biblioteca, os livros cantam, os cavalos invadem, o jardim estremece, as laranjas movem na alegria o frio de janeiro, e a morte vibra alacre pelas figuras do leitor debruçadas pelos múltiplos lagos dos dias e das noites, [...]” (GUSMÃO, 1990, p. 37). No referido excerto, os verbos, cujo campo semântico é o do movimento – “cantam”, “invadem”, “estremece”, “movem”, “vibra” – e a estrutura paratática entrecortada sugerem uma estruturação semelhante a de seqüências filmicas montadas. Os personagens desse poema-filme são antropomorfizados e ativados pelas “mãos imaginantes” do leitor. Por meio da angulação que se desloca do *close-up* – “os livros”, “os cavalos”, “as laranjas”, “a morte” – ao plano geral – “o jardim”, “múltiplos lagos dos dias e das noites” –, elaboramos mentalmente um filme que se “grava no cérebro e na pele” do texto.

Como se pode observar, as relações entre poesia e outras manifestações artísticas, sobretudo a dinamicidade cinematográfica, são acionadas no ato de leitura. Por esse motivo, Gusmão solicita um leitor-espectador participativo que se mova e se *co-mova* com o corpo verbo-visual do poema.

O leitor voa letra a letra, do tempo para o tempo. “Voa outro”, citando falsamente aquilo que lê: [...]

[...] – percebe o leitor que tudo se mistura e é de vários lados que fala, que soam os disparos. Porque sempre móvel o hipotético ponto de coincidência. E contudo é como se o ruído do motor, a velocidade da deslocação do corpo em movimento, a velocidade da luz e a metamorfose descontínua do território sobrevoado, se tornassem de uma nitidez evidente,

Como a do número finito das gotas de um rio que em flashes
sobrepostos se
despenhasse
(*idem*, p. 39)

Esse leitor-espectador, aceso e movido “pela chama de cada sílaba” que lê (GUSMÃO, 2001, p. 39), é convocado pelo poeta a adentrar a sala escura de sua cinematografia mental, em que as imagens se constroem através de planos variados, pontos de vista, montagens, *raccords*, movimentos e iluminações. Desse modo, Manuel Gusmão articula seu *cinépoiesis* e nos apresenta sua ética do olhar, ou seja, o “lento prazer de escrever” (HELDER, 2009, p. 167), de ler e de visualizar o mundo, um conhecimento construído na leitura de-vagar, na “implacável paciência” (GUSMÃO, 1990, p. 108) daquele que monta um cinema verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice: poetas, personagens da linguagem*. Rio de Janeiro, 2000, 341 f. Tese de Doutorado (Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Traduzido por André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O prazer do texto*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Traduzido por Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Traduzido por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

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

COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FARIA, Daniel. *Poesia*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2009.

GUERREIRO, Fernando. *Cinepoiesis: o cinema astral de Manuel Gusmão*. In: BUESCU, Helena Carvalhão e BASÍLIO, Kelly Benoudis. *Poesia e Arte. A Arte da Poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

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

_____. *Mapas/ o assombro a sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *A terceira mão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

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

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

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

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

JORGE, Luiza Neto. *19 Recantos e Outros Poemas*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Traduzido por José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Recebido para publicação em 09/08/2015

Aprovado em 28/08/2015

NOTAS

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pela mesma universidade.

1 Etimologicamente, o verbo *saber* vem do latim *sāpĕre* e significa tanto “ter sabor; agradecer ao paladar; perceber pelo sentido do gosto” quanto “ter inteligência, ciência, conhecimento, informação; conhecer, compreender” (CUNHA, 2010, p. 573). De modo similar, o substantivo *sabor*, oriundo de *sāpōris*, deriva do verbo *sāpĕre* e quer dizer “gosto, sabor característico de uma coisa” (CUNHA, 2010, p. 74).

2 A respeito da obscuridade, Gusmão comenta que é a região de onde nasce os poemas e, por conseguinte, é a desencadeadora do movimento crítico na leitura: “Essa região é feita da mesma matéria obscura a que os antigos chamaram as Musas, que os românticos a inspiração ou a imaginação, que para Rimbaud era o mecanismo da alucinação, que os surrealistas julgaram reconhecer no in-consciente e que é 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 nele, agitados por uma energia violenta que estremece no acaso e na certeza, com que caminhamos com as mãos em frente para tactear obstáculos e os ouvidos atentos aos ressaltos.” (GUSMÃO, 2011, p. 179).

3 “É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,/ Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado./ Tu conheces, leitor, o monstro delicado/ – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (Tradução de Ivan Junqueira, 2006, p. 113).