

PEQUENO TRATADO DAS FIGURAS

Gustavo Rubim

Manuel Gusmão, *Pequeno Tratado das Figuras*, Assírio & Alvim, 2013.

Seria tudo muito fácil se das opções filosóficas ou ideológicas de uma pessoa pudéssemos deduzir o sentido dos poemas que essa pessoa escreve. Com Manuel Gusmão, para mais ensaísta e crítico, já se notam sinais dessa vontade de simplificar. E não surpreende que possam tornar-se mais evidentes justamente a propósito de um livro tão distante de asserções teóricas ou de preocupações ideológicas como é este *Pequeno Tratado das Figuras*.

O que nele está em jogo é o que até agora mais se aproxima, na obra de Gusmão, de uma afirmação da absoluta autossuficiência das artes enquanto maneira, não apenas de ver, mas de *viver* o mundo. Que o livro de poemas se chame «Pequeno Tratado...» significa justamente o máximo poder conferido à poesia para chegar ao ponto de dispensar qualquer outra forma de saber. E de acordo com várias das conotações possíveis de um «...Tratado das Figuras», a poesia toma o lugar de uma retórica e de uma gramática, de uma estética (ciência da arte, mas também conhecimento da sensibilidade) e de uma erótica, esta última talvez no sentido de ciência dupla, ou seja: dos prazeres e das degradações do corpo. Tudo isto num tratado que é necessariamente «pequeno», porque o pequeno, o breve, o elíptico se dá como marca irredutível do poema enquanto poema.

A ironia principal da inscrição da palavra «Tratado» no título vem do contraste com uma

enunciação que desde as primeiras linhas prefere, ao encadeamento dialético, a lentidão empírica de quem se dedica a descrições minuciosas. A primeira parte do livro chama-se «O Caderno das Paisagens» — e a primeira sequência dessa parte ocupa-se «Do caderno», em si mesmo, começando pela capa e acabando com um dos mais importantes poemas de todo o livro, que se intitula «A meio do caderno». Fora de qualquer quadro teórico plausível, esse poema fecha retomando por alusão um dos mais famosos poemas de Camilo Pessanha («Branco e Vermelho», que por sua vez reescreve outro de Ruben Darío intitulado «La pagina blanca») e com esse gesto firma e afirma, sob o signo da música, uma aliança íntima entre poesia e vida, entre página e sangue: «...a música do mundo / presa na haste viva que o poema / hasteia branca e vermelha».

É um modo indireto, mas não há maneira mais direta de dizer o valor concedido ao poema. Ele está para lá ou para cá de qualquer saber, numa zona em que se toca o próprio contacto com o mundo, em que se ouviria o «surdo clamor / do mundo, do vivo enquanto / vivo.»

Esse clamor surdo, essa espécie de voz inaudível que no poema se faria escutar, fica na fronteira mais próxima de uma alucinação de escrita por força da qual tudo (no mundo) é já escrita potencial ou efetiva. A segunda secção do «Caderno das Paisagens», intitulada «Da Linguagem das

Árvores e do Vento», retoma esse fio que faz ligação com outras poéticas marcadas pela mesma figura da inscrição generalizada ou do traçado sem limites. Desdobrar essa memória e enumerar alguns nomes que literariamente a podem constituir será, no entanto, menos produtivo do que atentar nos detalhes desta rede em que o sol, para citar o primeiro poema da série, é um agente de impressão «na tua retina» e a sombra das árvores «uma escrita oriental, levemente dançando.» O que se desfaz, nessa região inevitavelmente alegórica, é qualquer conhecimento ou imagem do conhecimento que assentasse na diferença entre um sujeito e os seus objetos, ou entre um discurso e os seus temas. Se se fala de árvores, de vento, de água ou de cinzas, não se está a designar nada que seja parte de um todo chamado «natureza» e que com essa designação se possa pôr a uma distância teoricamente controlável. Pelo contrário, naquele limite alucinatório, o poema dá-se como processo de substituição ou de permuta de figuras num plano de igualdade em que nada de antinatural (ou de antropomórfico) existe em conceder às árvores uma voz e uma fala. E, sobretudo, uma memória. Enquanto «árvores memoriosas», mais do que falar, elas «guardam» e, na extensão em que guardam até o «rumor das ramas / e da lenha ardendo», tais árvores fazem promessas ontológicas de longo alcance que indiferentemente se podem referir ao poeta, ao poema ou ao leitor de um e de outro: «Prometem a tua morte aos longos e inusitados / ciclos da terra.»

O clamor «do vivo enquanto / vivo» corresponde a esta escrita que arquiva um vasto conhecimento do que não se ouve ou, pelo menos, não se ouve senão em palavras que o poema descobre. Um conhecimento obtido portanto dentro de uma espécie de «Cápsula», título do poema 8 desta série das árvores e do vento, e que começa assim: «Tudo se foi embora. Já os sons adormeceram / ou retiraram-se já [...]». Em Manuel Gusmão, pelo menos neste livro, a espécie de linguagem (de figuras) que o poema persegue, alcança, escuta ou ergue, vem de um espaço

e de um tempo em que o discurso, qualquer que seja, se retirou — nada sobrando agora senão «o áspero rumor distante da máquina / do mundo.» E essa máquina «funciona mal», acrescenta logo a mesma linha remotamente camoniana e drummondiana. Mas nenhum sinal apocalíptico se capta nessas constatações. A formação da cápsula é como que uma condição de aproximação do poema ao poema, não enquanto espaço purificado ou descontaminado, mas justamente na sua condição real, no seu nódulo de «poema rouco e doente». A afirmação do «vivo enquanto / vivo» conduzirá, assim, esta série das árvores e do vento até um poema que é como um destroço ou resto doutro poema, do qual se aproveitasse agora uma espécie de coda desunida que amplia e intensifica o motivo da destruição: «...a extensão da terra queimada / que fixa e desdobra o teu olhar. / [o incêndio] aqueceu as negras pedras / até ao branco, ao branco / sujo;».

É neste percurso que vai do branco e vermelho até ao branco sujo que se abre espaço para o gesto mais substantivo do livro, ou seja, o das suas últimas quatro séries, todas ocupadas numa relação intensiva com as artes da imagem e da matéria: desenho, pintura, cinema, fotografia, escultura. Manuel Gusmão não a explora como quem exercita um género bem conhecido (chamemos-lhe éfrase ou o que for), nem como quem glosa afinidades eletivas no jardim das musas. Fá-lo antes com grande liberdade de movimentos. Primeiro, pondo a circular o poema à roda de uma obra ou de parte das suas produções (desenhos do escultor Jorge Vieira), depois elaborando uma homenagem ao último filme do holandês Joris Ivens («Filmar o Vento» remete para «Histoire de Vent», de 1988) e desencadeando, a partir de alguns filmes, uma questão específica — «o que falta aos desenhos para serem um filme?». Por fim, na série intitulada «A PINTURA CORPO A CORPO — os corpos da pintura; pintores pintados», vinte e quatro textos de forma e extensão desigual defrontam-se com corpos, cabeças, rostos, pés,

pénis, que inscrevem na «métrica das cores» a matéria humana da pintura.

Para as relações de Gusmão com o cinema tínhamos já interessantes orientações na parte final do livro *O Cinema da Poesia*, de Rosa Maria Martelo (que em certo sentido abriu a discussão), mas creio que é nas duas séries sobre artes plásticas que está o melhor deste livro. Nas páginas sobre Jorge Vieira, propostas como um único poema dedicado à memória do escultor, Gusmão pratica um exercício de leitura de objetos que fica marcado pela invenção de disjunções descritivas: um OU maiúsculo recorre ao longo do poema a distinguir paráfrases alternativas para a mesma coisa. Nenhuma hierarquia: o desenho de uma cabeça com outra cabeça atravessada horizontalmente na primeira faz com que a segunda seja uma cabeça voadora, mas: «O homem, voador avião, alojou-se na cabeça hospedeira / OU aterrou simplesmente e partirá mais tarde? // — Não se sabe.» As figuras de Jorge Vieira desmantelam o conflito entre figurativo e abstrato, todavia a leitura poética interessa-se pela força que nelas tende a produzir uma mimese peculiar, legível e todavia indecisa e irresolúvel. O poema, por isso mesmo, como que apenas legenda a imagem — não a interpreta.

A sequência final entranha-se também nos labirintos da figuração pictórica, movida ao mesmo tempo pelo desejo e pela impossibilidade de deter o signo pintado. Frequentemente muito breve, o poema surge como se interrompesse a arte (ou a sua observação). Nomeadamente, no início, para formular certas perguntas na aparência mais filosóficas do que poéticas:

«Quem pintou quem?» ou «Quem pode inventar a pintura?» ou ainda: «Como se pinta a pintura?» Mas nem podemos esquecer que se trata aqui dos «corpos da pintura» e de um corpo a corpo da (ou com a) pintura, nem devemos omitir a insistência do «quem» nas próprias perguntas. Através da pintura, atravessando a experiência da pintura, é a uma certa física do corpo humano que tais perguntas querem chegar. O corpo pintado ou o corpo da pintura é assim de cada vez *tratado por tu*, não para ser sujeito a interrogatório (filosófico que fosse) mas para ser dito e descrito tal como se apresenta. Por exemplo, em três linhas iniciais, «Cabeça emplumada porque na testa / Te amarraram as finas hastes / De vaporosas plumas brancas», que depois de um grande espaço em branco se prolongam: «E olhas / por detrás de um céu amarelo / que te pintaram / ao redor dos olhos.»

De novo a contenção hermenêutica marca este exercício antropestético, que culmina na invocação explícita da «tribo de pintores que a si mesmos se pintam», habitantes do delta do rio Omo em África e cuja arte seria afinal o referente destes textos. Sendo «Humanos agora antigos», a história que representam é no entanto precisamente a história que já ninguém sabe como narrar. Uma pergunta substitui a narrativa: «foi de gente como vocês que nós viemos / ou é para essa liberdade da pintura que / caminhamos?»

Se a estes poemas é alheia qualquer dialética da natureza, também neles se escapa, em última instância e no meio das minúcias da arte, qualquer certeza quanto ao sentido da história humana.