



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 12 N. 01 2016

Os pós-modernos e os modernos na poesia portuguesa

MANUEL GUSMÃO E A POESIA DE MARGENS

MANUEL GUSMÃO AND THE POETRY OF MARGINS

André Winter Noble

(...)

São apenas gestos da luz prisioneira

[espaçamento vertical de 21 linhas]

da luz que os pigmentos declinam

prendem e libertam.

(GUSMÃO, #7, 2013: 87)

RESUMO: Este texto, a partir da relação *palavra – imagem*, vai ao encontro da produção lírica do poeta português Manuel Gusmão, particularmente seu poema, o qual será considerado como um poema-políptico, “a pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, presente no livro *Pequeno tratado das figuras* (2013). O poema parte de uma série fotográfica feita por Hans Silvester, resultado de uma imersão no Vale do Rio Omo, localizado no sudoeste da Etiópia, na África.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Gusmão; poesia e pintura; identidades plurais; questões multiculturais.

ABSTRACT: This text, starting from the relation word-image, faces the lyrical production of the Portuguese poet Manuel Gusmão, specially his poem – to be taken as a polyptic-poem – “body to body painting – bodies of painting; painted painters”, from the book *Small treaty of figures* (2013). The poem is related to a photographic series by Hans Silvester, resulting from an immersion at the River Omo Valley, located at the southwest of Ethiop, Africa.

KEYWORDS: Manuel Gusmão; poetry and painting; plural identities; multicultural issues.

Começaremos este trabalho pensando *graphein* como uma palavra-conceito que tanto remete à produção verbal quanto visual e vocálica, vocábulo que permite pensarmos a Literatura como um lugar *mais-que-verbal*, lugar erigido paralelamente à produção plástica, um lugar que tornado igualmente *mais-que-visual*.

Graphein enunciado, *graphein* escrito, *graphein* pintado. *Graphein*: vocábulo de origem grega, cujo significado associa-se aos atos de pintar, escrever e enunciar, é vocábulo também capitular deste texto, palavra trazida a fim de verbo-pinçar uma das tramas da urdidura do poema-políptico *a pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados*, de Manuel Gusmão: poeta e pensador português. Dizemos de seu poema, um poema-políptico, pois é ele composto por 24 fragmentos poéticos, estilhaços verbo-visuais dispostos espaçados vertical e horizontalmente na folha branca, junto às margens superior e inferior, como se fossem uma série de desenhos ou pinturas verbais dispostas lado a lado nalguma parede em branco. Poema-políptico, poema instalativo, poema político.

Nascido em Évora — à margem das últimas pancadas de chuva de metal, pólvora e sangue, desabadas durante a Segunda Grande Guerra (1945) —, licenciado em Filologia Românica, Manuel Gusmão obteve seu título de doutor a partir da imersão na poética de Francis Ponge, na Universidade de Lisboa onde, hoje, atua como professor, debruçando-se principalmente sobre a Literatura Portuguesa, a Literatura Francesa e a Teoria Literária. O poeta e pensador é ainda membro da Associação Internacional de Literatura Comparada e o fundador da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Manuel Gusmão, um poeta que definitivamente investe em um Projeto Literário, veio à superfície tardiamente. Segundo o crítico Fernando Martinho, Manuel Gusmão expõe uma “poesia que vai além do lirismo, dramatizando-o e conjugando-o, ao mesmo tempo, com um impulso narrativo, numa tensa atenção à pluralidade de vozes de que se faz a vida”. Segundo Martinho, isso é o que Manuel Gusmão “projecta para um dos lugares cimeiros da poesia portuguesa dos últimos anos (...), autor só revelado nos anos 90 mas que, pela idade e pela formação, há que situar na “geração” de 70”(MARTINHO, 2006, p. 8).

Da produção poética de Manuel Gusmão, citamos os livros: *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo* (1990), *Mapas: o assombro a sombra* (1996), *Teatros do tempo* (2001), *Os dias levantados* (2002), *Migrações do fogo* (2004), *A terceira mão* (2008), *Finisterra: o trabalho do fim: recitar a origem* (2009), *Tatuagem & palimpsesto: da poesia de alguns poetas e poemas* (2010) e *Pequeno tratado das figuras* (2013). Deste último, pinçamos a série/poema *a pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados*, poema composto por 24 fragmentos poéticos, fragmentos os quais retransformam e verbalizam as imagens pertencentes à série *Natural Fashion* (2006 – 2007), série produzida

pelo fotógrafo Hans Silvester a partir de sua imersão no Vale do Rio Omo, localizado no sudoeste da Etiópia, África.

Na tangência das várias relações entre percepções e linguagens, *graphein* emerge em sua profusão: a inscrição a este vocábulo associada é o vestígio do ser no mundo, ser este que, há mais de duas centenas de milhares de anos — de acordo com registros encontrados na África —, vem dominando determinados códigos e modificando a superfície terrestre. Vemos, lemos, somos seus rastros, pegadas, vestígios, inscrições. Sinais hoje nomeados “geométricos” e “abstratos” — como pontos, linhas, meio-círculos, espirais, círculos, triângulos, quadrados —, são observados em meio às narrativas representativas rupestres. Objetos do cotidiano ou protoescrituras, cabe destacar que, diferentemente de nossa tradição etnocêntrica europeia, nos continentes africano e asiático, desde o surgimento e desenvolvimento da escrita, é possível observar uma forte inter-relação entre a verbalidade e a visualidade, tanto nas práticas cotidianas quanto em suas composições narrativo-visuais (plástico-literárias). É, ao pensarmos sobre a possibilidade comunicativa, tanto das inscrições rupestres quanto da pintura corporal que recorremos ao historiador Ernst Gombrich. O pensador, ao comentar sobre a feitura de imagens nas antigas civilizações, afirma que além de elas apresentarem caráter místico e religioso, consistem também em uma primeira forma de escrita (GOMBRICH, 2012, p. 53). Sobre essa relação imagem-palavra(-imagem), Maria do Carmo Veneroso comenta:

[...] a escrita nasceu da imagem, considerando o termo escrita no seu senso estrito de veículo gráfico de uma fala. Assim sendo, a arte do século XX pode ser vista como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre escrita e imagem, tendo como precursores Mallarmé, com *Un Coup de Dés* e Picasso e Braque, com os *papier-collés*. Ao mesmo tempo em que poetas como Mallarmé restauram a visualidade do poema, artistas plásticos vão buscar no texto a sua visualidade, a sua materialidade. Há um lugar fronteiro, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora a sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”. (2002, p. 82 – 83)

Contemporaneamente, tornou-se natural e cotidiana a inter-relação entre linguagens, presente em vários campos de expressão e de vivência. Em meio a uma profusão de meios cada vez mais visuais, confeccionados para estimular boa parte de nossa sensorialidade, deparamo-nos com a necessidade de compreender as linguagens na potência de seus encontros com outras linguagens. Dessa fusão entre as linguagens se faz notar a poética de Manuel Gusmão, particularmente a série/poema, ou ainda, o poema-políptico, ou ainda, o poema-instalação: “a pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”.

Roland Barthes, em sua *Câmara clara*, se debruça sobre diversas particularidades dos registros fotográficos, os retratos, marcadamente sobre os pontos que nos afetam em uma fotografia, as frestas de acesso, elemento o qual Barthes denomina *punctum*:

É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontudas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos (...), pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me pune (mas também me mortifica, me fere). (1984, p. 46)

Tal como Barthes, que excita e exercita o olho e a escrita com sua semiologia, Manuel Gusmão, no seu primeiro fragmento poético (#1), lança suas questões a partir daquilo que lhe *punge* nas imagens do Vale do Omo, nos retratos daqueles sujeitos feitos *Todo-Imagem*. (BARTHES, 1984, p. 29) Pergunta-se e nos indaga:

Quem pintou quem? Não há distinção entre o pintor / e a sua pintura, aquela que pintou? No corpo próprio / ou noutros corpos quaisquer? Ou a distinção, / apenas prática, recusa a separação entre autores / e pinturas. Não separa os actores que pintam / e os corpos pintados. / [espaçamento vertical de 12 linhas] / Que lógica ou lei dos corpos / funcionaria aqui para distribuir corpos pintores e / corpos pintados? Quem pode inventar a pintura? / Quem a pintura pode usar no seu corpo produzida, / inventada sob sol e lua? / Como se move ela nos corpos? / Como se pinta a pintura? (GUSMÃO, #1, 2013, p. 79)

A partir dessas questões, poderíamos pensar: como iniciar uma pintura, como iniciar um poema, o que dizer frente à resplandescência cromática do grupo étnico do Vale do Omo? Assim como, neste caso, uma pergunta se faz necessária para responder à outra, as perguntas são fundamentais aos grandes tratados (como no famoso tratado de pintura de Leonardo da Vinci, onde menciona o caráter mental da pintura e sua fatura). Os versos interrogativos tornam-se, portanto, a porta de entrada no poema, no lugar-Omo, são as perguntas fundamentais para alguém que se propõe a criar um *Pequeno tratado das figuras*.

A minha cara tem as duas faces: uma a do sol / outra a da lua e a toda a volta da minha cabeça / pintada dispus, encurvando-o num colar, / um arco verde de várias verdes folhas / largas e pontiagudas / [espaçamento vertical de 17 linhas] / que fazem desta cabeça o rosto de um malmequer / que irradia e sonha em raios verdes. (GUSMÃO, #2, 2013, p. 80)

No fragmento poético #2 o eu lírico troca os questionamentos pelas maquilagens e metamorfoseia-se, busca sua raiz Omo, troca o corpo ocidental pelo de seus ancestrais milenares e descreve, em primeira pessoa, cada elemento incrustado em seu rosto a partir de um vocabulário, a nós, familiar. Afora esse aspecto, ao longo de todo o poema-políptico, em todos os 24 fragmentos poéticos, Manuel Gusmão distancia imensamente uma estrofe da

outra, dispondo a mancha tipográfica do poema rente às margens superior e inferior da página branca. Fazendo isso, é como se o poeta almejasse a desautomatização da leitura, uma vez que abre um rio de papel em branco entre e ao longo dos poemas. Como corolário da exploração desse manancial, o poeta cria uma mudança no ritmo de leitura dos poemas, acompanhado por uma série de repetições que além de contribuir para a lentidão do ritmo, reforça a continuidade presente nas guirlandas e adereços e chapéus criados pelo povo do Vale do Omo.

É a paisagem que desejo / o teu corpo assim pintado / perto do rio e das suas margens / erguido como as árvores, em tumulto / como os maciços de arbustos. / o teu corpo dá frutos que apanhas / e fazes com eles um chapéu / de abas pintadas como / nas aves as asas. / [espaçamento vertical de 10 linhas] / Ou usa-lo imitando o teu corpo / escondido / que te cairia comprido dos dois / lados da cara, como caem as duas vagens / quase secas, grandes e abertas, redondamente / misteriosas; / [topo da página seguinte] / Assim; ¶ Para onde / estavas / a olhar? (GUSMÃO, #3, 2013, p. 81 - 82)

A partir do fragmento poético #2, é possível perceber um diálogo verbal que expõe inclusive uma comunicação gestual entre pintores e pintados. Esse diálogo pode ser percebido tanto temporalmente através da narração poética, quanto espacialmente através da disposição dos blocos textuais na margem superior e inferior das páginas. É como se os blocos de texto fossem as massas de terra separadas e reunidas pelo rio, rio metamorfoseado em vazão das páginas as quais expõem seus fragmentos, massas tipográficas que dialogam entre si: como se o fragmento poético #3 fosse uma espécie de resposta ao fragmento #2. Ao narrar a pintura feita em si próprio, o eu lírico relata a pintura do outro, no outro, fazendo com que se diluam autor e obra, pintor e pintura. Manuel Gusmão dá a ver, dá a ler, um caso particular onde pintor, pintura, pigmento, aglutinante e o lugar onde a pintura é pintada se dissolvem, são um só.

Retomando uma particularidade do fragmento #3, há um sinal gráfico que se diferencia da tipografia empregada. É o signo gráfico que representa uma mão direita que, com o indicador em riste, aponta para fora da página (¶). Mas, por outro lado, lembremo-nos que os novos meios de escrita muitas vezes desconsideram a passagem do meio de escrita para o meio impresso de leitura, meio de escrita semelhante àquele dos pergaminhos, no caso, a nossa barra-de-rolagem: da barra-de-rolagem para o formato códice, formato caro à imprensa, íntimo dos nossos olhos e dedos (CHARTIER, 1998). Essas particularidades nas quais esbarramos enquanto escrevemos ou quando lemos um texto podem ser percebidas na leitura, por exemplo, “como dito acima”, quando o teórico se refere a uma passagem escrita

há páginas anteriores àquela. Portanto, no caso do fragmento poético #3, fica o questionamento: para onde aponta aquele dedo em riste? O gesto dêitico aponta para algum lugar além-página, ou estaria ele indicando, desde a sua inscrita, para determinado verso anterior: *misteriosas;? Graphein* volta aos nossos parágrafos para lembrarmo-nos, tanto da pluralidade de formas de escrita, quanto de que a utilização de qualquer signo (neste caso, gráfico-figurativo) vem a reforçar o caráter inestaque e insuficiente das linguagens frente à tentativa de dar conta de um determinado e particular universo. Há aí atestado o fracasso do homem.

Tal como determinado método de feitura dos vasos cerâmicos, no fragmento #4 o corpo é o vaso, é o corpo que gira enquanto ganha forma-pictórica. Lembremo-nos que, ao giro, é comumente atribuída à transformação e/ou transe do sujeito¹, giro, portanto que enfatiza a pluralidade do ser, a pluralidade identitária. É, pois imerso em um corpo plural que o eu lírico se apresenta como um corpo dependente do outro, que o pinta e que se faz pintura enquanto dança no seu entorno.

Pintam os meus corpos e a cada pintura / o corpo roda para ser outro, para ser outro / dança / [topo da página seguinte] / por entre o veloz crepitar das deusas / que escutam o leve dançar das cores e da luz / sobre a pele que respira e levemente / bate, / [espaçamento vertical de 18 linhas] / Lateja como se ao teu desejo respondesse / — diretamente o meu corpo ao teu — pintando-o, / segundo a tua verdade; a verdade da tua beleza (GUSMÃO, #4, 2013, p. 82 - 83)

Enquanto dança e roda, os corpos deixam impresso no pigmento untado sobre o corpo do pintado, marcas de uma dança de mãos e dedos e dos artefatos criados para o desenho, marcas que se repetem ao longo dos corpos: o desenho das ondas, círculos e linhas cruzadas, quadrados e pontos, signos que podemos denominar “geométricos” e “abstratos”, e que certamente comunicam, como as letras que aqui formam estas palavras. Neste sentido, podemos pensar na justaposição dos corpos pintores-pintados como uma palavra, como um texto em constante devir, como um texto que adormece lua e acorda sol: uma lua diferente a cada noite, um sol diferente a cada dia. Ao longo do poema-políptico, ficará evidente que não apenas o corpo é metamorfoseado constantemente, transformado em uma superfície que tanto

¹ Quem nos permite pensar sobre isso é o teórico e artista, professor André Parente: *Thelonious Monk (Monk rodopia em torno de si mesmo, no palco, como se estivesse em um surto psicótico); Édipo (no filme de Pasolini, “Édipo Rei”, cada vez que Édipo chega em uma encruzilhada, coloca a mão nos olhos, gira, e segue o caminho na direção em que ele parou, como uma forma de não escolher o destino previsto pelo oráculo), Corisco (no filme de Glauber Rocha, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Corisco, antes de cair morto, abre os braços e gira), Sufi (o Giro Sufi é uma das técnicas mais antigas e vigorosas de giro e transe), Pomba Gira (quando a Pomba Gira entra em transe ela realiza seu giro).* (PARENTE, 2010)

recebe pigmento e aglutinante, quanto camadas de adereços majoritariamente elaborados com produtos encontrados na natureza. O corpo se camufla na natureza com a própria natureza e, ainda que seja cultura, ele é a paisagem.



Figura 1: Registro fotográfico dos habitantes do Vale do Rio Omo / Etiópia, África. Hans Silvester, *Natural Fashion*, 2006 – 2007. **Fonte:** www.lookatme.ru/flow/obschestvo/lyudi/75959-dikaya-moda

Cabeça emplumada porque na testa / Te amarraram as finas hastes / De vaporosas plumas brancas / [espaçamento vertical de 19 linhas] / E olhas / [topo da página seguinte] / por detrás de um céu amarelo / que te pintaram / ao redor dos olhos. (GUSMÃO, #10, 2013, p. 90 – 91)

Não apenas de pigmentos e aglutinantes é feita a camuflagem natural dos habitantes do Vale do Omo, mas a essa maquiagem pictórica é acrescentado uma série de outros adereços como chapéus e braceletes e brincos e colares e cintos e guirlandas que emolduram o rosto ou o topo da cabeça de cada pintor-pintado. No fragmento poético #10, localizado na parte central do poema-políptico, Manuel Gusmão nos permite a intertextualização do poema com a produção pictórica, sobretudo dos artistas pertencentes ao movimento artístico que ficou conhecido como Fauvismo, tendo como um de seus representantes, Henri Matisse. Ao comparar o entorno do olho com o céu e atribuir ao céu, comumente chamado de azul, a cor amarelo, o eu lírico não apenas dissolve o sujeito na paisagem como também ressalta o colorido saturado de determinadas maquilagens pintadas nos pintores-pinturas e pintoras-pinturas do Vale do Omo, corpos *Todo-Imagem* apreendidos nas fotografias (desenho/pintura com a luz) de Hans Silvester. Tal como no Fauvismo que despertou a partir das pinceladas de cores ferozes depositadas sobre a tela por Paul Gauguin, após sair da França e aportar no Tahiti, esses retratos de Hans Silvestre, ainda que divulguem o cotidiano multicolor dos

habitantes do Vale do Omo, traz impresso o olhar estereotipado do ocidental. No entanto, enquanto os retratos congelam as particularidades de uma determinada aparência desses sujeitos, os fragmentos poéticos respeitam o processo de aplicação das maquilagens e adereços sem apresentar-nos suas imagens, imagens já fixadas nos retratos de Hans Silvester, as quais Manuel Gusmão contempla enquanto escreve seu poema-políptico “a pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”.



Figura 2: Registro fotográfico de habitante do Vale do Rio Omo / Etiópia, África. Hans Silvester, *Fashion Nature*, 2006 – 2007 e Henri Matisse, *Madame Matisse*, 1905. **Fonte:** www.lookatme.ru/flow/obschestvo/lyudi/75959-dikaya-moda e www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905

Tu / e eu temos um véu feito de campânulas / Alongadas, roxas as tuas, amarelas as minhas / Véu de orelha a orelha escondendo-nos / A boca e deixando por cima / a fresta escura dos olhos. (GUSMÃO, #11, 2013, p. 91 – 92)

Ao longo do poema, há uma constante metamorfose do eu lírico que, de uma página para a outra se despe de suas cores e se recolore, ou melhor, é recolorido pelos muitos eus líricos que passaram e/ou ainda estão por emergir nalguma página posterior, entre os versos dos fragmentos poéticos situados à margem superior e/ou inferior dalguma página próxima. Ao longo desse poema-políptico, o poeta explora a multiplicidade do ser ao proporcionar a mutação do eu lírico que, tal como os habitantes do Vale do Omo, está em constante mutação cromática, dependente dos anteriores que o pintam, são pintados, e são pinturas. Portanto, os pintores-pinturas e as pintoras-pinturas do Vale do Omo são dependentes do diálogo cromático, diálogo encenado pela disposição dos versos de Manuel Gusmão ao longo do poema-políptico. São fragmentos de corpos de carne e palavra, dependentes do outro que

imprime sobre suas inúmeras peles o decalque do ondular do rio, dos veios das árvores e todos os demais vestígios deixados pelos habitantes plumosos, peludos, escamosos e rugosos da natureza.

Que crepúsculo é este que te ilumina / contra o foco que de ti vem? / O da manhã pálida antes de começar a vibrar / [espaçamento vertical de 18 linhas] / Ou o do entardecer de cor barrenta / Onde avanças com dificuldade / Porque os pés se enterram na lama (GUSMÃO, #12, 2013, p. 92)

Além das muitas cores, texturas, odores e sabores explorados verbo-visualmente pelo poema-políptico, muitas são as referências ao ponto de partida da obra: a série fotográfica *Nature Fashion* de Hans Silvester e sua técnica. Novamente a palavra *graphein* é revelada, mas desta vez acompanhada de uma de suas vizinhas, *phos* ou *photo*, palavra de origem grega, assim como o termo *graphein*, mas *phos* e *photo* são associadas à luz. Portanto, *phosgraphein* ou *photographein* é “registrar a luz” ou “marcar a luz” ou, mais próximo de nós, fotografar pode ser lido como desenhar e/ou pintar com a luz. A partir da grafia desta particularidade e, compreendendo um pouco a técnica fotográfica, poderemos pensar no diálogo estabelecido entre a instantaneidade da apreensão imagética dos retratos em relação à minuciosa e lenta descrição dos corpos pintores e pintados, uma possibilidade criada, sobretudo pela fotografia que, literalmente, tornou-se capaz de congelar a aparência fugaz de um corpo em movimento.

Ao mesmo tempo em que o eu lírico narra a sua modificação e a modificação do outro, esse eu lírico é um eu coletivo, ou seja, são muitas as pessoas que se colocam no lugar do eu. Tal como o colorido reluzente, saturado e diariamente liquefeito pelo rio, a *identidade* individual da voz se dilui nas inúmeras mutações sofridas e narradas entre e nos fragmentos do poema-políptico. Há uma particularidade no poema que se distancia da fotografia: enquanto esta é capaz de registrar o momento mais fugaz, fixar o instante do aspecto corporal, a poesia, marcadamente o poema-políptico de Manuel Gusmão dissolve a singularidade do indivíduo entre os fragmentos: não temos certeza se é o mesmo sujeito em transformação ou sendo outro. A partir disso, Manuel Gusmão constrói a coletividade do eu, questão dificultada no retrato que sempre deixa à mostra uma marca do singular, seja a cor dos olhos, seja o formato do rosto, seja a silhueta do sujeito ainda que ele se confunda com a natureza. No caso do poema-políptico de Manuel Gusmão, não só os sujeitos se confundem com a natureza, mas se confundem com os outros: “Um emaranhado de colares coloridos / Descem-te pelo pescoço até ao abrir largo / da caixa do peito” (GUSMÃO, #13, 2013, p. 93).

Um emaranhado não apenas de “colares coloridos”, como também de sujeitos coloridos e justapostos, como as miçangas que compõem seus colares, resplandece entre os versos através de repetições e aproximações entre as letras e as palavras, como no exemplo dos “colares coloridos”. Neste caso, as letras que compõem as palavras “colares coloridos” remetem, pela sua repetição, à própria composição dos colares, os quais obedecem a uma lógica na justaposição das miçangas de cor: colarescoloridos: como se cada letra remetesse a uma cor que fosse intercalada por outra e mais outra e mais outra, formando uma gargantilha de letras-coloridas-letras, tal como o *arco verde de várias verdes folhas* do fragmento poético #2.

És tu quem se pintou de branco em listas? / E quem se fica olhando o intervalo dessas estranhas / bandas — nesse outro vale subido a norte, vê / luminosa e obscura a noite da (tua) terra. (GUSMÃO, #14, 2013, p. 93)

Ao longo do poema-políptico, Manuel Gusmão não faz apenas uma clara referência à fotografia, mas também à mutação dessa técnica que, com a serialização e “quase-repetição” fixada em frames (frames que trazem impressa as quase imperceptíveis mutações na aparência da matéria em movimento), deu origem às bandas fílmicas que originaram o cinema. O que o poeta nos propõe com seu poema-políptico é também uma espécie de filme cravejado de bricolagens ou sobreposição de *layers*, camadas as quais velam, revelam e desvelam a mutação do sujeito em e entre muitas outras e outros. As fisionomias versificadas tornam-se inapreensíveis, uma vez que são constantemente modificadas, pintadas e repintadas pelas outras vozes que igualmente se misturam junto às fisionomias. Trata-se de uma obra liquefeita, mas que expõe um eu lírico antropólogo que a indaga no primeiro fragmento poético e o tenta responder através de algo como determinados dados técnicos no último fragmento, ou como se a imersão desse eu lírico antropólogo no seu campo de trabalho lhe permitisse não apenas dar a voz ao outro, mas ser o outro, ser outros constantemente outros.

Ser outros constantemente outros, felizmente, faz parte da cultura de cada povo, de cada um. Proferimos esta frase a partir da concepção de *multicultural*, questão caríssima ao pensador jamaico-britânico Stuart Hall. No seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, particularmente no texto “A questão multicultural”, o teórico nos apresenta aos termos *multicultural* e *multiculturalismo*: Ainda que *multiculturalismo* seja um termo muito utilizado, traduzido e soletrado em todos os idiomas e culturas,

sua proliferação não contribuiu para estabilizar ou esclarecer seu significado. Assim como outros termos relacionados — por exemplo, “raça”, etnicidade, identidade, diáspora — o multiculturalismo se encontra tão discursivamente enredado que só pode ser utilizado “sob rasura”. (HALL, 1996a apud HALL, p. 51)

Há uma inscrição grafada abaixo da identidade provisória, relativamente aparente. Tal como a *identidade*, o *multiculturalismo* é igualmente um termo farto, ambos sempre plurais, e de infinitos rendimentos e discussões, ambos os termos em devir constante, carentes da constante interrogação. De acordo com o pioneiro dos Estudos Culturais, Stuart Hall, a *identidade*, ainda que seja grafada no singular, é construída no plural, no contato com outros seres, no contato com outras *identidades*, sempre em constante devir. As *identidades* são sempre provisórias, nunca singulares, nunca completas, uma vez que lidam e até mesmo dependem do choque entre as culturas. Portanto, a[s] *identidade[s]* são construída[s] *multiculturalmente* e, assim como a *identidade*, o próprio *multiculturalismo* não se fixa no singular, uma vez que ele não se caracteriza como *uma única doutrina, não caracteriza uma estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançado. Não é uma forma disfarçada de endossar algum estado ideal ou utópico*. Há uma diferença clara, para Stuart Hall, que vai além do *ismo* que distingue a grafia “multicultural” da de “multiculturalismo”. Para o crítico:

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retém algo de sua identidade “original”. Em contrapartida, o termo “multiculturalismo” é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. E usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. “Multicultural”, entretanto, é, por definição, plural. Existem muitos tipos de sociedade multicultural, como por exemplo, os Estados Unidos da América, a Grã-Bretanha, a França, a Malásia, o Sri Lanka, a Nova Zelândia, a Indonésia, a África do Sul e a Nigéria. Estes são, de forma bastante distinta, “multiculturais”. Entretanto, todos possuem uma característica em comum. São, por definição, culturalmente heterogêneos. Eles se distinguem neste sentido do Estado-nação “moderno”, constitucional liberal, do Ocidente, que se afirma sobre o pressuposto (geralmente tácito) da homogeneidade cultural organizada em torno de valores universais, seculares e individualistas liberais. (GOLDBERG, 1994 apud HALL, p. 52)

Tendo em vista o pensamento pós-colonial, tanto a série fotográfica de Hans Silvester, quanto o poema-políptico de Manuel Gusmão poderiam ser pensados especificamente pela ótica da *identidade*, marcadamente da *identidade cultural*, por entre a relação *multicultural* e *multiculturalismo*, uma vez que povos como os da Etiópia trazem impresso no seu passado histórico marcas da dominação, cicatrizes que até hoje permanecem impressas em cada corpo e que ainda ardem quando tocadas. Tanto ardem nos olhos dos corpos dos modelos fotografados, quanto ardem nos olhos daqueles que os retratam e enxergam, por entre as

lágrimas, os rastros da colonização, colonização hoje registrada pelos seus herdeiros. Há um feixe de luz que emerge das fotos e, sobretudo pelo poema que o questiona: como seríamos, não fosse a barbárie movida pela vontade de poder, motivada pela sede de ouro: Síndrome de Midas? Seríamos assim como o povo de Omo e/ou seremos assim como o povo de Omo. Quando Stuart Hall questiona-se sobre a *identidade*, pontualmente a *identidade cultural*, o teórico aponta:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual nos podemos chamar provisoriamente de identidade. Isto não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades. (p. 432-433)



Figura 3: Registro fotográfico dos habitantes do Vale do Rio Omo / Etiópia, África. Hans Silvester, *Natural Fashion*, 2006 – 2007. **Fonte:** www.lookatme.ru/flow/obschestvo/lyudi/75959-dikaya-moda

Ah, a vaga tristeza da tua boca e do teu olhar. / O rosto pintaram-to com uma massa aguada e / irregular de amarelo que deixa ainda ver na testa, / ao redor dos olhos / e descendo a cana do nariz até morrer / num escasso risco, um inverosímil — onde o foram / buscar? — veio azul. / [topo da página seguinte] / Pintaram-te na boca magoada / uma flor da cor desta terra. / Presa atrás, no raro cabelo que te deixaram, trazes / uma escassa grinalda de flores já quase secas, / Pequenos tufo de flores brancas e uma espécie / de casca verde e laranja que defenderia as nozes / se fossem frutos daqui. (GUSMÃO, #20, 2013, p. 98 – 99)

O fragmento #20 torna evidente uma das múltiplas camadas que constituem o poema, no caso, a série fotográfica *Fashion Nature* que busca na expressão por vezes séria e até mesmo melancólica dos seus modelos-manequins, um discurso que beira o da falência étnica que desconhece ou não participa das maravilhas ofertadas pelo Capital. Um discurso próprio do indivíduo burguês, homem, branco, heterossexual e oriundo dos campos de dominação como, por exemplo, a Europa. O que faz com que um grupo étnico orne o próprio corpo com elementos encontrados na natureza pode ser uma pergunta se a pergunta seguinte for: o que faz com que alguém cogite a “vontade de beleza” como uma manifestação inerente a apenas uma cultura? Como se o colar de pérolas nunca tivesse sido de miçangas.

O mar em listas esbranquiçadas ondeia-te / O tronco, os ombros, o queixo e a boca. / Sucede-lhe uma mascarilha acobreada / e a cabeça nua entra já na noite tempestuosa, / sobe e atinge os seus cumes nevados. / Deitado em equilíbrio sobre a cabeça um galho / Em que se nota ainda a zona em que foi quebrado / deixa tombar à esquerda e à direita uma série de vagens / secas e cada vez mais castanhas / da direita para a esquerda. (GUSMÃO, #21, 2013, p. 99)

E novamente é a representação da natureza que se destaca tanto no poema quanto principalmente nos corpos dos habitantes do Vale do Omo. O decalque das ondulações do mar é fixado no corpo negro do sujeito a partir de uma espécie de tinta branca que desagua ao longo da pele e esbarra nos adereços e saliências fisionômicas, como as gargantilhas e colares, o desenho do nariz e a máscara amarela aplicada no entorno dos olhos do sujeito, como uma ilha de terra em meio à ondulação marítima. Sobre a cabeça, no alto desse pico de carne, uma farta camada de tinta branca, feita neve no fragmento poético, é coroada por um galho recém-quebrado e tornado chapéu, uma cortina de vagens e raras folhagens. O sujeito se confunde em aspecto e verbo com a natureza. Ele é a natureza.

Migrantes embaixadores do humano viajam / À nossa frente para chegarem primeiro / e quando chegarem lhes explicareis / quem somos; / OU é até nós que vocês chegam / e testemunham do que alguns foram e outros / poderíamos ter sido? / [espaçamento vertical de 4 linhas] / Humanos agora antigos, vocês comovem-nos / E olhais / e olhemos / e procuramos ouvir as vossas cores / nas margens do lago tentando recordar-nos / da antiquíssima arte do diálogo / E a inquietação / que a vossa beleza nos canta no peito / é difícil de explicar: / foi de gente como vocês que nós viemos / ou é para essa liberdade da pintura / que caminhamos? (GUSMÃO, #22, 2013, p. 100)

Através de um ritmo interrompido, o sujeito recorre ao “primitivo” tão explorado pelo modernismo que julgava esses sujeitos “quase-rupestres” como não contaminados pela cultura e espessura dos ideais e da moral burguesa ocidental. Essa suposta pureza original, liberta dos dogmas e tabus ocidentais, seria mais uma estetização deferida pelo Ocidente que, frente ao desconhecido, ao que lhe espanta, imprime sobre ele um rótulo que por vezes desconsidera qualquer lógica diferente a sua. Desde o retorno à terra e ao barro até a volta aos lagos, mares e florestas, um movimento procurado pelo eu lírico e nunca abandonado pelos habitantes do Vale do Omo. Estes nossos contemporâneos, guardam no corpo marcas milenares, mas acima de tudo cicatrizes profundas e protuberantes que, com a ciência ocidental, foi apagada (naqueles que puderam pagá-la para apagá-la) depois de muitas cirurgias plásticas. É possível imaginar melancolia nos olhos de um povo que desconhece a tristeza causada pelo capital, mas que sente na pele a devastação que lhe chega através do rio. Só um olhar caucasiano e descontente com o preço pago pela hecatombe promovida pela selvageria capitalista seria capaz de enxergar a tristeza não apenas nos olhos daqueles sujeitos, mas na expressão e aparência de cada elemento incrustado no corpo e ambiente do Vale do Omo. Manuel

Gusmão, ao longo do poema-políptico, tenta recordar-nos, às margens do lago vazio da página, *da antiqüíssima arte do diálogo*, arte esta desaprendida junto ao processo de remoção daquela cicatriz mencionada acima e potencializada no momento de composição desses poemas. Referimo-nos aos novos meios de informação, deformação informativa e comunicação. Os *gadgets* tornam-se o significante e significado do diálogo para nós mesmos. Como fazer para reverter o gráfico evolutivo esboçado por Charles Darwin, poderíamos voltar a ser ou nos tornarmos de novo libertos e ao mesmo tempo indistinguíveis da natureza como os habitantes do Vale do Omo?

Que diríeis de nós? / Poderíamos nós originar um poema / que fosse vosso e vos servisse / de fala para uma emoção, um afecto / que vos afeiçoasse a vida / e a paisagem? / [espaçamento vertical de 13 linhas] / OU só vos conseguimos dizer / a miséria e a doença / o vendaval da destruição / a glória vã deste triste mando / que da sua humanidade / desabita o humano (GUSMÃO, #23, 2013, p. 101)

Antes de encerrar o poema-políptico, no seu penúltimo fragmento poético, Manuel Gusmão, como um poeta antropólogo, após uma longa incursão no lugar e no próprio outro, cogita um possível fracasso quanto à possibilidade de devolver beleza em forma de palavras e imagens à beleza dos habitantes do Vale do Omo: poderia uma série de versos cravejados de Ocidente espessados por anos de dominação e juízos fixos de valor estético, dar conta de tais manifestações estéticas indissociáveis de suas rotinas, mas exploradas esteticamente em um poema composto por 24 fragmentos poéticos? Ou seria própria do homem Ocidental e da sua ética, a vontade de ruína, o desejo da hecatombe, a beleza da guerra, o gozo na dominação?

Neste vale que o Omo atravessa / entre a Etiópia, O Kénia e o Sudão / antes desaguar no lago Takuana, vive / esta tribo de pintores que a si mesmos pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva / e acesa, depositada aos pés dos deuses / que apenas tinham ordenado uma natureza / morta. / Pela grande região de que este vale faz parte / deixou o homo habilis vestígios / de que o menor não é esta herança / milhares de anos depois, ainda viva e estranha / dos corpos pintores e pintados, povoando o delta / do rio que na fotografia aérea lembra / uma pintura antiga e ágil sem figuras / em que as cores esmaecem e escorrem umas / sobre as outras ou ressoam como um ocre / subitamente avermelhado. / [base da página seguinte] / Mãos espalmadas, dedos rápidos e habilidosos unhas / armadas ou não, de gravetos ou de um galho / quebrado como se fossem pincéis. (GUSMÃO, #24, 2013, p. 103)

No primeiro fragmento do poema-políptico, o eu lírico, como um antropólogo que decide imergir no cotidiano de um determinado grupo, lança uma série de perguntas maravilhadas com as imagens que tem do seu objeto de estudo: o Vale do Omo e seus habitantes. A partir deste momento, o eu lírico entrega a voz, como se passasse um bastão, para um outro sujeito que pode ser o próprio narrador transfigurado em, ou um dos habitantes do Vale do Omo. O poema-políptico composto por 24 fragmentos poéticos, dispostos

concentrados entre as margens superior e inferior da página, permite que elas sejam compreendidas como as próprias margens do Vale do Omo, margens aqui tipográficas, entre as quais corre não um rio líquido, mas um rio vazio, em branco como a própria página branca. Portanto, há uma comprovação da hipótese de diálogo, tanto pelo fato de Manuel Gusmão colocar seus fragmentos poéticos dialogando entre um e outro, como pelo fato de os fragmentos dialogarem de uma margem à outra. O rio é o ponto de união desse povo e de convergência do diálogo. Os pintores-pintados e as pintoras-pintadas pintam e são pintados e pintadas através do diálogo estabelecido entre eles, eles que são reflexo e espelho de si próprios. Após as inúmeras mudanças de narrador/eu lírico ao longo do poema, ou a mutação do mesmo narrador em outro e outros, o eu lírico inicial retoma sua voz de poeta antropólogo e nos apresenta o grupo no qual imergiu. A partir do fragmento poético #23, somos definitivamente trazidos de volta à superfície e, como se nos expusesse um relatório a partir das perguntas iniciais e da vivência do eu lírico ao longo do poema-políptico, ele nos reporta, com detalhes, a localização do Vale do Omo e daqueles que lá habitam. Esse poema que se passa nas bordas de uma imagem central inexistem (os vazios da película fílmica), nos buracos de encaixe dos dentes das engrenagens, nas molduras dessas pinturas verbo-visuais, nas margens do próprio rio feito folha e página, registra, tal como a fotografia de Hans Silvester, um dia no Vale do Omo. Fazendo isso, Manuel Gusmão congela ao mesmo tempo em que dissolve a aparência do que um dia já fomos ou do que um dia poderemos nos tornar: jovens milenares.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. *A tipografia e a fenda*. Disponível em: <pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v32n48/v32n48a06.pdf> Acesso em: 01/08/2016.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro - do leitor ao navegador: uma conversa com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. São Paulo: UNESP, 2009.

GOMBRICH, Ernst H.. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUSMÃO, Manuel. *Pequeno tratado das figuras*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

MARTINHO, Fernando J. B.. *A poesia portuguesa depois de Pessoa*. Disponível em: <www.camonianatravessias.com.br/index_arquivos/Da%20Poesia/Fernando%20J.B.%20Martinho.doc> Acesso em: 01/08/2016.

MEGGS, Philip Baxter. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

PARENTE, André. *Tudo gira*. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003148.html> Acesso em: 01/08/2016.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Disponível em: <letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2005/09-Maria-do-CarmoVeneroso.pdf> Acesso em: 10/02/2014.

_____. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire*. Disponível em: <letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_mcfv.pdf> Acesso em: 10/02/2014.