

# ENTREVISTA

---

## MANUEL GUSMÃO

*Rogério Barbosa da Silva\**  
*Silvana Maria Pessôa de Oliveira\*\**

**M**anuel Gusmão é professor na Universidade de Lisboa, poeta, ensaísta e tradutor. Tem livros publicados sobre a poesia de Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira e Francis Ponge, de quem organizou uma antologia que traduziu, para o português, com o título **Alguns poemas**. Publicou os seguintes livros de poesia: **Dois sóis, a rosa; Mapas – o assombro a sombra; Teatros do tempo e Os dias levantados** (libreto para a ópera com o mesmo nome, de António Pinho Vargas).

*P.: Em entrevista recente, você diz que a sua geração não teve que se deparar com o problema da “ansiedade de influência” que Fernando Pessoa representou para toda uma geração de poetas, como a de Jorge de Sena, por exemplo. Nesse sentido, a sua geração teve que escrever contra quem? Ou seja, contra quais poetas Manuel Gusmão escreve?*

**R.:** Eu não diria, não seria capaz de dizer contra quem escrevo, mas poderia talvez dizer que imagino a minha poesia como um diálogo, e a partir de quem, ou com quem é que imagino que escrevo. Não para fazer o mesmo, mas porque me desafiam. São poetas que eu prefiro, e no exercício da prefe-

rência há sempre um movimento obscuro, pelo qual é como se fôssemos atraídos ou escolhidos por aqueles que preferimos. Nesse sentido eu diria, sem qualquer pretensão e limitando-me à poesia portuguesa do século XX, que, de entre muitos outros poetas cuja leitura me marcou, há dois que me interessam e fascinam profundamente: um é Carlos de Oliveira, o outro é Herberto Helder. E são justamente dois poetas profundamente diferentes entre si. Se se pode dizer que o Carlos de Oliveira, sobretudo à medida que a sua obra foi evoluindo, é um poeta da contenção veemente, dir-se-ia que Herberto Helder, que é de uma geração poste-

---

\* Cefet – MG.

\*\* Universidade Federal de Minas Gerais.

rior, é um poeta da veemência encantatória, arrebatada mas contida. Por outro lado, os seus universos poéticos, verbais e imaginários, podem encontrar-se em algumas reverberações, são entretanto irredutivelmente diferentes, singulares. Eu gostaria de andar entre um e outro. Aprender, de certa forma, com um e com outro, e trazer comigo alguma diferença, alguma irregularidade, algo de um outro tom. Em toda a minha poesia – e isso talvez seja mais nítido no primeiro livro – porque há ali textos escritos em épocas bastante diferentes, mas mesmo nos outros, eu gosto de mudar de registro, de nível de linguagem, de tipo de discurso e mesmo, eventualmente, no interior de um poema, de praticar uma espécie de mudança de voz. No limite, um poema deve poder ser ele próprio um diálogo, deve comportar vozes que ali dialogam. Mesmo se por vezes não são distintamente vozes de personagens, nem há sinais tipográficos que indiquem a mudança, penso que essa mudança de voz é aqui e ali perceptível.

*P.: Uma voz interna também ao próprio poema...*

*R.:* Sim, mas que pode também vir de fora. Eu jogo bastante com os pronomes pessoais. No primeiro poema deste livro (“Teatros do tempo”) isso acontece. E interessa-me bastante jogar no tu, porque o tu, indicando sempre um outro, pode ser alguém realmente existente e que queremos tocar, ou alguém que não se conhece, pode ser eventualmente também qualquer leitor, mas pode ser também um desdobramento do eu. Interessa-me jogar nisso; há certos momentos em que o tu se refere àquele que está a escrever, ali, segundo o processo normal da nossa conversa íntima, conosco próprios. É o outro em que nos transformamos, que gostaríamos ou quereríamos ser, ou que nos interpela e questiona a nossa própria auto-ima-

gem; ou então pode funcionar na outra dimensão, que é a de um tu exterior ao texto, no limite, uma pessoa que existe ou que imaginamos e esperamos que possa vir.

*P.:* *Pode ser também um outro poeta, um outro livro, como sugerem os poemas de **As posições do leitor...***

*R.:* As vozes, sim, podem vir daí, de outros poetas e de outros livros, de romances também, de filmes, ou do teatro. Para além desses dois poetas que citei, eu sinto-me também muito implicado pela poesia da Luiza Neto Jorge e gosto de outros poetas da minha geração, o Joaquim Manuel de Magalhães, o João Miguel Fernandes Jorge, o António Franco Alexandre, ou o Nuno Júdice, que são aqueles que começam em 1970. O Franco Alexandre publica um primeiro livro em 1969 e, de um ponto de vista etário, é de fato a essa geração que eu pertença, embora tenha começado a publicar em livro muito tarde. No primeiro livro há contudo textos que foram redigidos ou publicados no princípio dos anos 70. Quando houve o 25 de abril, eu tinha praticamente um livro pronto para publicar. Mas só alguns poemas sobraram, salvei os que achei que eram salváveis para integrar o livro **Dois sós, a rosa – a arquitetura do mundo**.

*P.:* *Tinha a ver com o momento político?*

*R.:* Tinha também a ver com a intensidade do momento político. Por outro lado, eu não estava suficientemente seguro do livro que então tinha, e uma das coisas que obsessivamente me preocupa é pensar um livro como uma arquitetura. Falei há pouco da mudança de discurso ou de registro discursivo. Eu gosto de procurar isso, mas ao mesmo tempo quero que o livro tenha uma construção forte, de forma a que os poemas possam entrar em diálogo uns com os outros. No caso de **Os mapas – o assombro a som-**

bra, o título de cada uma das três partes poderia funcionar como título de uma outra. Há motivos que aparecem nas três seqüências, só que trabalhados de maneiras diferentes. “As mãos, a tersa rima” liga o motivo da mão, que é um motivo que me acompanha, e a “tersa rima” que evoca uma tradição da poesia: a “terza rima” da *Divina Comédia*. Mas ao escrever “tersa” e não “terça” procuro significar que ela é redigida, entrecida e tensa. Assim quero sugerir uma ligação da poesia à mão que escreve e que é também em parte a mão do trabalho manual, a mão do tato e do contato amoroso, a mão dos gestos que “falam”, a mão com que nos orientamos no escuro. Depois vem “A sombra nos mapas: o tempo”. As formas e as figuras do tempo são onipresentes na minha poesia; e este título busca temporalizar o que nos aparece como espaço ou representação do espaço. O último conjunto “A noite a manhã ou a morte” retoma alguns desses motivos que surgem antes, e pode ser lido, julgo, de várias maneiras.

P.: *Em Teatros do tempo isso também acontece.*

R.: Os poemas iniciais de *Teatros do tempo* retomam os títulos dos dois outros livros, começando por um poema que introduz a diferença desse livro em relação aos anteriores, mas o poema a seguir “Mapas – os tempos sobrepostos” e os dois poemas em que a figura nuclear é a rosa ecoam, por sua vez, os dois primeiros livros. E depois, os outros poemas dessa primeira seqüência passam àquilo que já é mais específico do novo livro. Ou seja, trata-se de construir cada livro, mas também de procurar que cada livro seja diferente. Que seja diferente e, entretanto, porque isso é quase da ordem do compulsivo, há certas palavras, imagens, figuras a que regresso necessariamente. No caso de *Teatros do tempo* há também três seqüências,

mas a estrutura interna de cada uma e as relações entre elas são diferentes. Nesse caso, penso que se pode perceber que a seqüência central é um único poema longo, prolongando uma tradição que é retomada no Modernismo, num poema de um poeta como Apollinaire, “La Chanson du mal aimé”, mas que é uma tradição que vem da Idade Média, a tradição do poema lírico-narrativo, que tem um fio narrativo, que é o que vem em itálico, e depois aparecem vozes de personagens já não em itálico, mas em redondo. Para mim, isto é um único e só poema, embora tenha entretítulos, tenha pequenas seqüências destacáveis e contenha um fim a meio. Quer dizer, a certa altura, escrevo mesmo a palavra fim numa página e depois recomeço, ou seja, o poema recomeça.

P.: *De certa forma, pode-se dizer que também Os mapas – o assombro a sombra constituem uma narração...*

R.: Desde relativamente cedo a questão da possibilidade, hoje, da poesia narrativa foi uma questão que me interessou. É evidente que não pode ser a poesia narrativa tal como já existiu no passado; é evidente que agora ela é estilizada e é governada por certos procedimentos poéticos de textualização, mas eu aceitaria falar de uma espécie de nostalgia da poesia narrativa, sobretudo tendo em conta o que a palavra *epós* significava em grego. *Epós* podia ser palavra, verso, poesia épica, mas também notícia, oráculo, provérbio e mesmo promessa.

P.: *João Barrento fala de um paradigma da narrativa na poesia dos anos 80. Refere-se a isto, especificamente?*

R.: De certa forma, sim. Mas também em alguns dos poetas que começam a publicar no início dos anos 70, e mesmo que não nos seus primeiros livros, encontramos gestos, diferentes, embora, de narrativa. Estou

a pensar em poetas como, por exemplo, o João Miguel Fernandes Jorge ou o Nuno Júdice. Isso acontece, pelo menos em parte, graças a um mecanismo conhecido que é o de reagir à geração anterior. Essa, a dos que começaram na viragem de 50 para 60, é uma geração marcada, pelo menos em alguns poetas, por uma grande e multiforme tentativa de depuração, que tendia a excluir a narrativa. Mas mesmo entre alguns desses poetas o gesto narrativo surge; posso recordar um admirável livro de Luiza Neto Jorge, **Dezanove recantos**, e que na sua 1ª edição, em 1969, tinha um subtítulo: *Epopéia sumária*, que desaparece posteriormente, sem que obviamente se apague o caráter intensamente narrativo desse livro, mesmo se a narração é aí fragmentada e alusiva. Isto pode ajudar a acrescentar alguma coisa à questão sobre com quem escrevo. O que me interessa no movimento de oscilação e diálogo a que me referi é precisamente reencontrar, deslocando-a, “a arte da poesia narrativa” e ao mesmo tempo jogar com a multiplicidade de registros discursivos, e procurar integrar elementos da conversa humana, da conversa comum...

P.: *Cotidiana...*

R.: Poder ir até aí, usar formas da coloquialidade, do aforístico, da ordem do provérbio.

P.: *Na sua poesia, as imagens da rosa e do mapa parecem desdobrar-se de forma recorrente, quase obsessiva. Tal procedimento assemelha-se a um processo de reescrita e remontagem da obra, podendo ser visto como uma forma de se posicionar diante do poema, em épocas distintas. Nesse caso, o poeta estaria reescrevendo infinitamente a obra?*

R.: Sim, há muito de reescrita, e de tentativa de ilimitar o finito. O motivo da rosa é aquele que me permitiu organizar o primeiro livro, dispondo e conjugando textos que vão de

1971 até meados dos anos 80. O que me interessou na rosa? Precisamente a multiplicidade dos seus sentidos figurais. A rosa tem sido longa e intermitentemente um símbolo possível para a poesia e tem uma ligação com o tempo. Uma das coisas que me moveu foi contrariar um dos seus valores mais comuns que é o da rosa enquanto figura da efemeridade. A rosa é então aquela que nasce de manhã e morre à noite; ora há momentos no livro em que eu insisto na rosa de outra maneira, tomando-a como uma espécie de promessa do renascimento perpétuo. O renascimento perpétuo da poesia, do amor e do mundo. As corolas das rosas envolvem um centro que, no fundo, está vazio. Quando eu digo que está vazio, quero dizer que no centro está aquilo que não se pode dizer de outra maneira senão através daquele acumular de pétalas, de poemas, de vozes escritas. Ou posso dizer que é aquilo que no fundo é irrepresentável, um centro do qual tentamos nos aproximar mais e mais, sem o podermos preencher. Ao chamar ao livro **Dois sóis, a rosa**, procurei indicar a unidade numa rosa das imagens da solaridade e das imagens do negativo – há também o sol negro da melancolia – mas também posso imaginar a “lua” como uma espécie de sol da noite, e a noite não é necessariamente apenas a negação do dia, mas um nome para o esplendor noturno, os brilhos... No fundo, trata-se de imaginar que a rosa, o texto, tudo é feito de contradição. Para além disso, há a tal multiplicação dos valores de sentido da rosa, ao longo do livro e dos livros – por exemplo, se a rosa é uma figuração do texto, há momentos em que é uma imagem do amor e até mesmo do corpo amado – e essa multiplicação permite-me tomar a rosa como um nome que vai reunindo as minhas manias, as minhas obsessões. O espanto com o haver linguagem, a literatura e as artes, a mulher que amo em determinada

altura, e também a história, entendida como ação, aquilo que se faz e não tanto a História que se escreve. Por aí há evidentemente uma dimensão política.

O mapa é uma imagem que se pode encontrar também em Carlos de Oliveira, muito embora diferentemente configurado e por vezes também em Herberto Helder. O que é um mapa? É uma tentativa que fazemos de descrição de um território, não apenas para o conhecermos, para o guardarmos em memória, mas para nos orientarmos nele. O mapa do tesouro, por exemplo, é isso, uma série de indicações para se encontrar algo.

*P.: Mas também o mapa relaciona-se aos códigos que trazemos conosco...*

*R.:* Um mapa implica uma métrica, uma escala e certos sinais mais ou menos convencionais. E isso muda com o tipo de mapas e muda historicamente, assim como muda com a nossa própria experiência de vida. Eu pedi que na capa do livro colocassem um mapa que fosse facilmente perceptível, que fosse nitidamente um mapa desatualizado, defasado do que os mapas hoje nos mostram da terra. É um mapa do século XVI onde a visão que se tem da terra é bastante diferente. O que me interessou foi jogar a idéia de mapa, que implica uma dimensão espacial, com a idéia de tempo e falar então da possibilidade de mapear o tempo ou de fazer mapas que têm tempo em si, que são versões temporalizadas dos mundos da vida. Uma das métricas, um dos princípios de organização destes mapas é de ordem temporal.

*P.:* Em alguns de seus poemas, quando datas, fatos, vozes e citações intertextuais remetem a tempos históricos determinados, mas simultaneamente evocam camadas temporais superpostas no presente, capazes de tornar possível o trânsito entre diversos tempos...

*R.:* Eu gosto de trabalhar com a experiência

sensível e as várias figuras que temos do tempo: o tempo irreversível, linear e orientado numa direção; o tempo cíclico, que é o tempo da mudança das estações e do dia e da noite; o tempo do instante, que é o tempo em que se corta a linha temporal e se abre uma outra duração, um outro tipo de duração. Interessa-me a idéia de um “tempo do agora”, que é simultaneamente suspensão do tempo contínuo e citação de um passado, que me vem de um autor que me fascina, que é Walter Benjamin. Por outro lado, interessa-me a idéia do tempo ramificado, ou do tempo constelado. Imaginar que diferentes tempos podem não apenas se sobrepor como camadas tectônicas, ou espacializar-se como é o caso do espaço urbano, mas ramificarem-se e então para lá do tronco o que conta é a diversidade e entrelaçamento dos ramos. Reagir contra uma certa tendência contemporânea que é a da espacialização do tempo; usando-a, mas tentando combiná-la com o movimento quase inverso, que é o da temporalização do espaço. E no fundo essa é a experiência que fazemos quando passamos por uma cidade antiga, que se manteve viva, e apresenta enxertos ou manchas largas de diferentes períodos de construção. Por um lado, o tempo está espacializado, mas ao mesmo tempo essa espacialização dá-nos acesso a uma temporalização que pode oscilar entre o anacronismo e uma espécie de pancronia.

*P.:* Isso é perceptível nos poemas quando algumas datas podem remeter a um tempo histórico recuado e ao mesmo tempo reenviam, segundo a estrutura do poema, para temporalidades sincrônicas. Tem-se, assim, o sincrônico e o cronológico.

*R.:* Muitas vezes isso aparece, como repararam. Aliás, eu dato sempre o período de escrita dos livros. E há casos em que inscrevo a data de um acontecimento a que aludo,

com a data da primeira redação de um texto e com a data da sua reescrita. O título da seqüência **Dedicatória sobre chão antigo** do meu primeiro livro é acompanhado por uma tripla datação (1985: 1971, 1972). A primeira data é a do ano em que dei por terminado o conjunto, em que escrevi alguns dos poemas e a primeira subsequência. Mas, depois, os dois pontos abrem para o tempo da redação inicial dos textos mais antigos e que formam as duas outras subsequências. Por outro lado, o primeiro poema da primeira seqüência inscreve uma data histórica relativamente clara: “Berlim em 1919”, evoca a insurreição espartaquista e o assassinato de Rosa Luxemburgo e de Karl Liebknecht [os dois líderes do *Spartakusbund*, movimento precursor do partido comunista alemão]. A evocação aparece aqui no quadro de uma pequena narrativa sobre uma encenação de **Os tambores da noite**, de Brecht, por uma companhia portuguesa. No texto de Brecht, as personagens vão dizendo de vez em quando: “está uma lua vermelha”. Os encenadores resolveram pôr no palco várias lâmpadas (ou uma só, já não me lembro) vermelhas. O espetáculo acaba com a derrota da insurreição e há um ator muito jovem que vem, roda a lâmpada e a apaga. A seguir no poema aparece uma outra data que refere um acontecimento da minha vida. Entre as duas datas, há ainda referências a outros tempos, nomeadamente através de alusões a Paul Klee e a Walter Benjamin.

*P.: E às vezes elas se invertem. Há aquela poema em que uma rosa negra surge da imagem de um sol suspenso entre dois montes da fronteira entre o Douro, o Minho e Trás-os-Montes, no poema “A translação das rosas”, do primeiro livro.*

*R.: Uma das coisas que faço é procurar multiplicar as ligações, os enlacs dos vários motivos e inclusivamente jogar por vezes no ca-*

*ráter antagonico que certas palavras ou certas figuras podem adquirir. Por exemplo, a expressão “lua vermelha”, no poema que citei e em outros, tem diferentes valores referenciais. É também, como quase chego a dizê-lo explicitamente, um candeeiro com uma campânula vermelha que durante anos tive em casa. A expressão aparece também no *Wozzeck* – pouco antes de ele matar Marie, ela diz que há uma lua vermelha; e convida ainda outro momento da minha memória biográfica, que é elipticamente referido: a primeira vez que cheguei a Veneza era noite de lua cheia, o dia tinha estado muito quente e a lua estava espantosamente avermelhada.*

*P.: Há um movimento constante que envolve as várias figuras existentes em seus poemas. A rosa, o tempo, a água e o fogo adquirem significações diferentes em cada poema.*

*R.: A relação entre o fogo e a água e os valores quase antagonicos que cada um deles pode ter é recorrente. São dois elementos da imaginação material que tiveram um papel nas cosmogonias antigas. Entretanto, se a água é um princípio de nascimento da vida, pode ser também um charco, um lugar onde alguém pode se afogar, ou pode significar a dissolução mortal de algo que foi sólido. Por sua vez, o sol é indispensável para a nossa vida e contudo pode também matar, secar a vida; ou queimar. E a queimadura pode por sua vez desdobrar-se: pode ser a queimadura exaltante do amor, ou o golpe violento que fere para sempre; ambas se inscrevem na nossa pele, na memória do corpo.*

*P.: E há a idéia de que os tempos se ramificam, se superpõem...*

*R.: Há dois momentos do ciclo dia e noite que a poesia tem longamente figurado, são ambos momentos crepusculares. Embora hoje seja mais comum usarmos a palavra*

“crepúsculo” para referir o anoitecer, podemos usar também a expressão “crepúsculo da manhã”, ou seja, o tempo da antemanhã, em que a manhã vai surgir, mas ainda não clareou completamente. Embora eu jogue com os dois, eu me sinto mais movido pelo crepúsculo da manhã. Sobretudo por essa idéia de que há uma promessa contida no tempo cíclico e também no instante que corta a linearidade do tempo e abre para uma duração diferente. Essa promessa é a da origem perpétua. Uma idéia que vem do poema de Lucrécio, “De rerum natura”, onde ele expõe a filosofia de Epicuro. Ele diz que o mundo nasce por uma queda contínua de átomos. Esses átomos ao cair chocam uns com os outros, o que explicaria a diversidade dos corpos e formas da natureza. A palavra latina que ele usa para esse desvio e choque é *clinamen* e podemos traduzi-la de certa forma por “declinação”. E quando ele diz que os átomos estão sempre a cair, ele diz isso para poder explicar o fato de que há morte e há novos seres, há coisas que vão morrendo e outras que vão nascendo. O que é que isso significa? Que a origem não está para sempre perdida no passado, a origem é qualquer coisa que perpetuamente começa, é o agora... O tempo ramificado tem a ver com isso, mas sobretudo implica a idéia de que há vários tempos numa mesma unidade de tempo, implica a possibilidade imaginária de vivermos várias vidas no tempo de uma só vida mortal. Esse desejo – o de que várias vidas nos são devidas – vem-me, por exemplo, de Rimbaud.

**P.:** *Sabe-se que a publicação de seu primeiro livro de poemas data de 1990, quando você já tinha consolidado todo um percurso como crítico literário. O poeta surge como um complemento natural do crítico, como forma de expansão do trabalho crítico? Você acha que a atividade crítica pode funcionar, em alguns*

*casos, como agente bloqueador da criação poética?*

**R.:** Eu comecei por escrever poesia, embora pouco depois comece a fazer crítica. Publiquei em revistas, desde o final dos anos 60, alguns poemas que espero estejam esquecidos e enterrados. Outros retomei-os no primeiro livro, como é o caso de **As posições do leitor** e que remetem para uma outra questão que me põem. O fato de não ter publicado em livro mais cedo não tem apenas a ver com o meu envolvimento com a docência, a crítica e o ensaísmo. Exerci também durante os anos 70 – e venho exercendo ainda, sob outras formas – uma intensa militância política. Tudo isso terá atrasado a publicação; mas não estou arrependido. Durante esses anos eu ia escrevendo, mas só quando comecei a escrever poemas, glosas sobre o tópico da rosa é que consegui encontrar um dos princípios estruturantes do que viria a ser o meu primeiro livro. Assim, a crítica era mais uma extensão ou um complemento da escassa poesia que ia escrevendo do que o contrário. A crítica e estou me referindo sobretudo à que publicava em revistas, na viragem de 60 para 70 e não tanto ao ensaio mais longo e ao trabalho universitário, era muito uma crítica de geração. Era uma crítica em que eu e outros – eu de certa forma era quase um terrorista crítico – tentávamos mapear a poesia portuguesa contemporânea, reconhecer o que nos parecia importante e aquilo que considerávamos que não interessava. Em certo sentido, essa crítica era uma das maneiras de procurar a nossa própria voz. Eu não diria que isso bloqueava a poesia, também porque não me reconheço na idéia de que há duas poéticas ou dois tipos de poética opostos: a dos visionários e a dos artesãos, ou a da chama e a do cristal, etc. Estou mais próximo da idéia de que pelo menos alguns poetas se movem entre a dimensão compulsiva que nos leva a escrever, aquilo

que dá o título a um livro do António Franco Alexandre, *A visitação*, e a dimensão de exigência, de trabalho, pelo qual a distância crítica é interna ao fazer da poesia. Se nós não somos visitados, não há trabalho que nos salve. Mas, por outro lado, a visitação pode ser preparada e trabalhada. A poesia, como outras artes o são, é trabalho e não-trabalho. Dito de outra maneira, quanto à visitação, ou há ou não há, e pode haver períodos de silêncio ou de ausência, mas também se pode procurar que ela venha. Por exemplo, falei na minha obsessão em organizar e estruturar os livros, mas essa estrutura nunca é completamente prévia. É do que estou a escrever que a certa altura pode nascer um projeto e um princípio de construção e, por sua vez, quando esse princípio de construção aparece, há poemas que vêm quase por si. Depois, há um trabalho de definição das posições dos poemas no livro. Disso tenho muito claramente consciência: quando já tenho muita coisa escrita – alguma que eventualmente não vai entrar no livro, porque tenho idêia de que não faz ali grande sentido ou pode prometer outra coisa – mas, então, quando já tenho muita coisa escrita, há ainda um trabalho de seleção e de reorganização interna, porque a questão da posição do poema na seqüência e da seqüência no livro é uma questão que se me põe agudamente.

A questão da relação com a crítica tem a ver com o tema do leitor ou da leitura. Naquela seqüência de poemas em prosa citada há pouco, *As posições do leitor*, que é das mais antigas, eu digo em alguns momentos que o leitor escreve, ou que se põe a escrever; tento dizer a passagem da leitura à escrita e a uma escrita que é a da poesia e não da crítica. Isso tem a ver com a idêia de que não escreveríamos poesia se não tivéssemos lido poesia; mesmo se a poesia é invenção e recomeço perpétuo. Por outro lado, tem a ver

com uma formulação de Walter Benjamim, que envolve a maneira como nós pensamos a relação da poesia com a linguagem e como pensamos a linguagem. Benjamim, a certa altura, diz: “todos aprendemos a falar” e esta formulação é conectável com uma outra que é “todos nós fomos esperados sobre esta terra”. E isso pode ligar-se ainda a outro tema, que é o de que todos nós usamos as palavras dos outros. A poesia, mesmo aquela que parece estar mais longe dos usos cotidianos de uma língua natural, a poesia existe porque existe linguagem e, portanto, eu não partilho da idêia de que a linguagem da poesia é uma linguagem própria, específica. Eu penso que a poesia é o horizonte de possibilidade da própria faculdade humana de linguagem. E se há na história da poesia autores que se rebelam fortemente contra essa circunstância de que as palavras que há para usar são as que os outros também usam, eu penso que é esse fato de as palavras serem também as dos outros que justamente nos permite a individuação. A nossa própria diferença, que é inapagável, não seria perceptível se não tivéssemos uma linguagem comum. É o haver linguagem que permite a diferença do poeta e em parte a diferença dos seres humanos singulares que somos.

Ainda a questão da leitura. A poesia exige um leitor disponível e ativo. Esse leitor é importantíssimo porque nós vivemos em uma época em que há uma espécie de ideologia comunicacional, que, entretanto, dá muitas vezes a sensação que somos levados a comunicar aquilo que já está comunicado, aquilo que já se sabe. O leque do que é possível comunicar torna-se muito estreito. Essa ênfase colocada na comunicação implica, muitas vezes, um empobrecimento do que há a comunicar. O leitor ativo é alguém que aceita “perder tempo” para ler e encontrar os modos de lidar com aquilo que lê, para se apropriar de um determinado texto.

Esta idéia se junta com uma outra, a de que a poesia pede resposta. Escrevendo, mesmo na mais profunda solidão, nós vivemos à espera de uma resposta, que pode vir ou de quem nós já conhecemos ou de quem não conhecemos. Nenhum de nós se conhece totalmente. No sentido mais trivial do termo, nós nunca conseguimos ver-nos de todos os lados. Só imaginando um sistema complexo de espelhos ou uma câmara que nos filme. Em qualquer dos casos, mesmo que de forma diferente, isso significa que algo que nós somos só nos é dado pelos outros. O outro nos é necessário em variadíssimos sentidos e também na poesia.

P.: *Você tem tido boa resposta por parte dos leitores e da crítica?*

R.: Eu não posso me queixar da recepção escrita que venho tendo até aqui. E por outro lado, há um tipo de resposta que é muito simples e ao mesmo tempo algo exaltante, que é quando uma pessoa conhecida ou não, que não tem uma educação formal, não tem sequer o secundário completo, manifesta dificuldades em ler algumas das coisas que escrevo, mas entretanto é capaz de reagir a um poema, ou a dois ou três versos, e aquilo que ela me diz é profundamente inteligente ou, dito de outra maneira, ela teve a reação que eu imaginei quando escrevi aquilo, que eu imaginei como resposta adequada. Era para provocar aquele tipo de emoção que aquilo estava ali.

P.: *Que autores brasileiros considera importantes para o seu percurso como poeta?*

R.: Ainda outro dia, no lançamento do segundo número de uma revista que atualmente é editada no Brasil e em Portugal, a **Inimigo Rumor**, foi posta essa questão. Na minha geração, o que é que nós líamos? Por um lado, na disciplina de Literatura Brasileira, mas em outros aspectos, por escolha

nossa, íamos à aventura ou alguém nos indicava: “olha, lê isto, lê aquilo”. O que nós líamos, no fundamental, era João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Manuel Bandeira também. De todos eles, eu diria que aquele a quem eu fiquei mais ligado durante mais tempo, e portanto fui sempre acompanhando o que foi publicando, foi o João Cabral de Melo Neto. E eu queria dizer o que disse há pouco, quando não estávamos a gravar, a idéia de que ele faz um trabalho que de outro modo é feito por Francis Ponge na literatura francesa, que é um trabalho de limpeza das rotinas líricas, de combater a poetização da poesia, porque não é preciso perfumar a flor, ela já tem perfume e isso é uma espécie de saneamento da linguagem, da poesia e do lirismo. Mesmo que aquilo que eu faça não seja isso, eu aprendo, julgo, com ele a possibilidade de evitar isso, o “ronronar” lírico, de tentar de outra forma evitar essa essencialização, a sobreposição daquilo que é poesia, que não precisa ser essencializada nem poetizada. Por outro lado, não só no caso brasileiro, mas também no caso brasileiro, há autores em prosa, há romancistas que são e foram para mim extremamente importantes. Aliás, há várias citações de personagens, de fragmentos de romances de várias literaturas. Em relação ao Brasil, para além de Graciliano Ramos, os dois autores que me fascinaram desde que os comecei a ler na viragem dos anos 60 para os anos 70 e que, até relativamente tarde acompanhei, mas que foram um deslumbramento logo no princípio são Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que por sua vez são autores também profundamente diferentes entre si. Lembro-me de que fiz, na disciplina de Lingüística Portuguesa, com um professor alemão, romanista, um trabalho sobre a sintaxe em **Manuelzão e Miguelim**. Aliás, há uma citação nos **Mapas...** e esta

citação aparece envolvida numa pequena narrativa, em que alguém me lê, em voz alta, uma passagem do Guimarães Rosa, e a leitura que essa pessoa me faz dessa passagem é uma espécie de dedicatória; ela dedica-me aquilo. A idéia que eu tenho é de que as suas narrativas, as *Primeiras estórias*, *Estas estórias*, o *Corpo de baile*, o *Grande sertão: veredas*, a arte de narrar em Guimarães Rosa é um dos modos da poesia. Ambos, o *poién*, em grego, fazer e a *poísis* em português passam decisivamente por ali. E depois há coisas admiráveis que ele faz com a língua, a sintaxe, o contar e o risco de viver. No caso da Clarice Lispector, a razão do fascínio é outra, porque quer os universos verbais, quer os mundos que ela constrói são de uma outra natureza. Eu lembro-me de ter, se calhar a despropósito, quando estava a fazer a minha tese de licenciatura, que era sobre os poemas dramáticos do Pessoa, nomeadamente sobre o “Fausto”, de ter posto lá, a certa altura, uma referência à *A maçã no escuro*.

*P.:* Há um verso seu que remete diretamente à Clarice de *Perto do coração selvagem*...

*R.:* Esse, *A Maçã no escuro*, que também refiro, e outros, foram livros que descobri praticamente ao mesmo tempo que o Joaquim Manuel de Magalhães. O exemplar que eu tinha de *A maçã no escuro* foi o exemplar que ele me deu, tinha uma capa azul escura com letras em vermelho, se não me engano. Ou *A paixão segundo G. H.* São textos em que no fundo a escrita reconfigura profundamente a verossimilhança e altera os quadros que nós temos de percepção do humano, das coisas, do mundo e da vida. Estes são, talvez porque os li na fase em que eu começava, os meus preferidos, aqueles por quem sou necessariamente atraído.

No *Grande sertão: veredas* uma das coisas fascinantes é o modo como ele produz mais uma variação sobre um tema narrativo lon-

guíssimo, que é o da donzela que vai à guerra. Ou do combate em que o masculino não sabe que o outro combatente é feminino e isso cruza-se muito na memória das minhas preferências com uma peça musical de Monteverdi, que se chama *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, que vem do poema do Tasso (Torquato Tasso), e de muito antes ainda. E depois a sintaxe do português dele, que é como se dançasse... E também é muito curioso, julgo eu, e não sei até que ponto é que isto funciona em todos os textos, ele reinventa o português, mas pelo meio vão também coisas que são português antigo, que ficou congelado ali, ou então um vocabulário que nos causa dificuldade porque é um vocabulário muito específico, que tem a ver, por exemplo, com os arreios de cavalos que nós, pessoas da cidade, não sabemos que têm nomes diferentes, consoante a parte do corpo do cavalo que envolvem. Isto permitiria passar para a idéia de que a minha poesia está cheia de citações, alusões, ecos de formados de outros autores e não só de poetas, também de fato romancistas e de referências a outras artes, às artes plásticas, ao teatro e muito ao cinema. Eu tenho consciência de que faço isso, mas não o faço por razões de ostensão culturalista, para mostrar cultura, até porque elas são muitas vezes relativamente apagadas e devem valer pelo seu valor verbal no lugar onde aparecem, não é necessário que o leitor identifique de onde é que aquilo veio. Deve é, do ponto de vista do sentido, do ponto de vista rítmico, funcionar de alguma maneira. Tem mais uma vez a ver com essa idéia de que nós trabalhamos com as palavras dos outros, com as imagens dos outros, com a invenção dos outros e eu tanto posso citar um autor que é um autor erudito e pertence ao cânone, como posso citar fragmentos de cartas de amigos ou fragmentos de conversas.

**P.:** *Quando fala em códigos em sua poesia está remetendo precisamente a isso, não é? À idéia de que um poema faz fulgurar, ainda que brevemente, autores, filmes, cenas...*

**R.:** Sim, e à idéia de que aquilo que nós pensamos que somos é em parte trabalhada ou formada pelas artes, entre as quais a poesia e a literatura, mas não só. Mas não só aquilo que nós pensamos que somos. Poderíamos dizer – e eu penso que isso é pacífico entre muita gente – que há uma função antropológica na literatura e nas artes, e essa função antropológica pode não dizer apenas respeito às figuras que nas artes se constroem sobre o humano. A própria relação artística, a própria invenção do poeta e a contraparte de invenção do leitor não apenas nos representam naquilo que nós imaginamos que somos, mas pode mudar-nos. Ou seja, nós somos feitos também pelas artes, nós enquanto humanos somos feitos – e podemos transformar-nos – por aquilo que lemos, que ouvimos, que vemos, etc.

**P.:** *Como você vê a atividade do grupo que conduziu o movimento da Poesia Experimental em Portugal?*

**R.:** Saíram dois números dos **Cadernos da Poesia Experimental** e há autores significativos que participaram, em alguns casos muito episodicamente. Eu e outros tendemos a pensar que toda a poesia é uma experiência, é uma experiência de invenção e que há um lugar possível para tentativas ou experiências que cruzam aquilo que é da ordem estrita do verbal, com a tipografia, com a paginação, com a dimensão visual, o espaço da página. Entretanto, pessoalmente, não me interessa muito a poesia que desiste da palavra, e que desiste inclusivamente da frase, embora me possa interessar por esse ou aquele autor, por esse ou aquele livro, essa ou aquela experiência, e nisto incluo poetas ligados à “Poesia Experimental”, à poesia vi-

sual ou à Poesia Concreta. Repare, até pode ser interessante como trânsito entre as artes, ou como artefato artístico, só não me interessa muito como caminho da poesia. Em Portugal, quando ela acontece e se formos ver inclusivamente quem são alguns dos poetas que participaram episodicamente, por exemplo, o Herberto Helder é um deles, a “poesia experimental” em sentido mais estrito é o limite extremo de um processo que estava a ser praticado por vários outros poetas e que é o tal processo de depuração em relação às duas tendências grupais mais fortes ou dominantes no fim dos anos 50 (e que eram o neo-realismo e o surrealismo). Os primeiros livros do Gastão Cruz mostram-no claramente como o poeta da sintaxe, ou da perturbação sintática, do uso do anacoluto, do hipérbato. Um autor como o Ruy Bello mostra o outro sentido da poesia como experiência, na maneira como aposta nas variações de um mesmo soneto ou, no poema longo, pela maneira como joga com a aliteração e com a assonância, como muda no mesmo poema, e às vezes de verso para verso, de registro discursivo. Hoje, por exemplo em França, mas não só, aparecem autores a dizerem com freqüência que a poesia acabou, ou que pelo menos o lirismo acabou, e a tentarem mover-se da poesia para as outras artes, ou para uma relação mais viva da poesia com a performance, o computador, o vídeo, etc. Eu pessoalmente tenho uma certa distância crítica em relação ao decretar de fins e como acho que a linguagem humana é um dos fatores da antropogênese e da tal origem perpétua, eu diria que sempre haverá poesia enquanto relação indissolúvel com as línguas naturais, mesmo que as poéticas possam mudar profundamente, que aquilo que se entende por poesia possa ser profundamente diferente. Isso pode abrir para duas observações muito diferentes. Por um lado parece-me interessante

um gesto que o Herberto Helder pratica, que é o de publicar na reunião da sua obra poética, *Poesia toda*, as suas “versões mudadas para português” de poemas que tiveram na sua situação de enunciação primeira uma função mágica, religiosa ou ritual. Ao trazer tais textos à poesia contemporânea que a sua própria é, ele parece criar uma existência (trans)histórica e multiforme da poesia, susceptível de integrar esses textos (e provavelmente de excluir outros que são habitualmente considerados poemas). Por outro lado, e quase paradoxalmente, eu acho que ele tem razão no que faz e sugere, julgo que isso pode ser pensado ao mesmo tempo que se admite a produtividade de uma dúvida deste tipo: “será que há só uma poesia?” ou “a” poesia? Ou podemos trabalhar com concepções profundamente distantes entre si da poesia? O que é que há em comum entre certos textos de Mallarmé e uma canção de tear do século XII? A diferença é profundíssima, é abissal. O traço comum é quase só o serem linguagem. E a sensação que tenho perante o texto da canção, que é um texto anônimo, e um texto anônimo por razões diferentes do anonimato que Mallarmé idealizava ou visava, a sensação que tenho perante esse poema é a de que a poesia está ali a nascer, a nascer outra vez. Colocando a questão de outra forma: o nosso tempo transforma em poesia, toma como poesia coisas que inicialmente não eram poesia e há, por outro lado, poesias e tradições poéticas muito diferentes. Eu resisto a aceitar a idéia de que há uma tradição em poesia, penso que há várias, e que essa pluralidade de tradições é vital.

O António Franco Alexandre diz, em um pequeno texto de resposta a um inquérito, que as pessoas tendem a pensar que os poetas querem todos fazer a mesma coisa (e o que se teria seriam apenas diferenças de estilo, de grau de conseguimento, de performan-

ce), e se calhar isso não é assim, se calhar nós queremos, alguns de nós queremos fazer coisas muito diferentes. Eu penso que a pluralidade do que se faz, por exemplo, na poesia portuguesa contemporânea, é bastante importante. Manter a diferença entre os caminhos é, para além do mais, uma maneira de alargar o ar respirável, em tempos sombrios.

P.: *Poderia traçar um auto-retrato?*

R.: Eu diria que confio na poesia que tenho publicado, como podendo ter também um papel próximo de uma série de auto-retratos com outros. Ou dizendo de outro modo, se eu fosse capaz de fazer um auto-retrato, se calhar, não escrevia poesia, ou não escreveria aquela que escrevo. Tenho uma certa dificuldade em me ver de uma forma suficientemente coesa, uniforme ou homogênea. Julgo que tenho uma idéia do que sou em termos da vida cotidiana, enquanto poeta, enquanto professor, enquanto crítico, enquanto militante político. Mas se pensar no auto-retrato enquanto tentativa de autototalização, não consigo me imaginar a fazer um auto-retrato desses e suspeito que cada um de nós só é totalizado pela morte. Enquanto não morrermos, há margens de descoincidência, zonas obscuras naquilo que vamos sendo. O máximo a que eu iria era dizer que a minha relação com a poesia e com a arte é da ordem do passional, e então, eu movo-me por um mundo de paixões: uma é a paixão amorosa; outra é a paixão pela linguagem e isso abre para a poesia e as artes, e a outra é a paixão pela história que coletivamente fazemos, a idéia de que o mundo é em parte aquilo que nós conseguirmos fazer dele. São essas as minhas três paixões.

P.: *Que poemas escrever, hoje?*

R.: Aquilo que estou a escrever hoje ainda não se definiu completamente como um pro-

jeto. É uma tentativa de fazer um livro de novo diferente, mas que provavelmente vai ter muito a ver com coisas que tenho feito antes. Estou a jogar com a idéia de migrações, a idéia de que vivemos numa época de grandes migrações, em sentido estrito. Populações que se deslocam...

P.: *Um problema muito europeu...*

R.: Sim, mas que afeta o mundo não-europeu e que pode ser dramático para milhões de pessoas. Mas no que tenho escrito, essa idéia das grandes migrações é ainda uma es-

pécie de vago pano de fundo, para um outro tipo de migração, a migração de palavras, de personagens ou de imagens, de um “sítio” onde surgiram, para outros lugares. Trata-se, por exemplo, de misturar num poema a memória mais ou menos deformada de imagens de filmes ou de pinturas, com a invenção de novas imagens e de passagens entre arte e vida. E cruzar isto com a figura do labirinto – de alguém que está a percorrer um labirinto, e uma das coisas que acontecem é que vai passando por sítios diferentes mas que se repetem obsessivamente.