

**Lirismo de-vagar:
a escrita cinematográfica de Manuel Gusmão**

Marleide Anchieta de Lima

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este artigo tenciona observar o processo de lentidão verbo-visual na escrita do poeta e crítico português Manuel Gusmão. Nesse sentido, analisar-se-á a alteração do ritmo de suas imagens configurada através de repetições, de procedimentos fílmicos de efeitos mais lentos, de versos lírico-narrativos que inscrevem uma memória afetiva, constroem uma ética do olhar, uma frenagem rítmica, e desenvolvem uma reflexão em torno dos deslocamentos, da aceleração, do excesso e da anestesia de nosso tempo.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea, Manuel Gusmão, lentidão e frenagem

Abstract: This article intends to observe the process of verbal-visual slowness in the writing of the Portuguese poet and critic Manuel Gusmão. Therefore, we will analyze the alteration of the rhythm in his images, which is configured through repetitions, filmic procedures of slow effects, lyrical-narrative verses that inscribe an emotional memory, construct an ethic of looking, a rhythmical braking, and develop a reflection concerning the displacements, the acceleration, the excess and the anesthesia of our times.

Keywords: Portuguese contemporary poetry, Manuel Gusmão, Slowness and braking

*Todo o leitor é de safira, é
de. Turquesa.
E a vida executada. Devagar.
(Helder 2009: 128)*

Nos versos citados em epígrafe, do poema “Para o leitor ler de/vagar”, Herberto Helder, com um ritmo sincopado que quebra nossa expectativa e nos conduz a outra possibilidade de movimento verbo-visual, propõe-nos também outra percepção rítmica da vida – “[...] a vida executada. Devagar.” (*ibidem*). Ressaltando a ambiguidade do verbo “executar”, em primeira instância, enfatiza-se a duração, o desenvolvimento vital, uma espécie de anticanto em tempos cujas experiências vertiginosas reiteram a lógica socioeconômica, ou seja, a de que “tempo é dinheiro”, conforme o famoso aforismo de Benjamin Franklin. Por outro lado, os efeitos dessa acelerada concepção mercadológica, pautada em expressões como “*fast food*”, “*full time*”, “compras *on-line*”, entre outras, alteram o campo semântico do referido verbo – “executar” torna-se sinônimo de “assassinar” e “matar” – e, dessa maneira, convertem a vitalidade em morte e “[...] somente o modo/ de sofrer/ é lento e lento.” (*idem*: 167). De uma forma ou de outra, Herberto Helder chama nossa atenção para a cinética desenfreada da vida contemporânea, em que desenvolvimento tecnológico, produção e consumo transformaram a velocidade no único modo possível de agenciamento da relação entre homem e tempo.

O crítico alemão Hartmut Rosa, em *Accélération: une critique sociale du temps*, explica-nos que as modificações instauradas pela modernidade trouxeram não só benefícios, mas uma crise em nossa relação com o tempo. Afinal, acreditava-se que o processo de inovação tecnológica nos proporcionaria uma expansão temporal e, com ela, a possibilidade de desfrutá-la. Segundo o autor, isso não ocorreu porque experimentamos a aceleração em três esferas que estão interligadas: a aceleração técnica, marcada pelas diminuições espaciotemporais decorrentes dos avanços nos meios de transportes e de comunicação, assim como pelo desenvolvimento da tecnociência e da biotecnologia (Rosa 2010: 11-12); a aceleração nas mudanças sociais e culturais, perceptível na instabilidade das relações afetivas, profissionais,

consumidoras, científicas, estéticas e sensível-cognitivas (*idem*: 12); e a aceleração no ritmo de vida das pessoas, propiciadora da realização de tarefas de forma simultânea e sem limites, tornando, por exemplo, indistinguíveis as fronteiras entre trabalho e lazer, o que acelerou também o estresse, o frenesi e a urgência das atividades (*ibidem*). Nesse sentido, Rosa ressalta que essas formas de aceleração produzem cada vez mais “uma fome temporal”, na medida em que avançamos tecnologicamente e nos inserimos de maneira acrítica na lógica do consumo. A pesquisadora brasileira Maria de Fátima Severiano, no artigo “A juventude em tempos acelerados: reflexões sobre consumo, indústria cultural e tecnologias informacionais”, por um viés próximo ao do crítico alemão, avalia as alterações rítmicas de nossa sociedade:

Trata-se do império da *Sociedade do Espetáculo* (Debord 1997) e da *Sociedade da Performance* (Ehrenberg 2010), nas quais a predominância do efêmero se impõe como ditadura de um tempo acelerado, e nós mesmos nos tornamos a principal mercadoria que requer constantes *upgrades*. Uma nova forma de controle social em que, cada vez mais, nos subordinamos a mostrar aptidões imediatas: reagir, mais que refletir; comprovar, mais que analisar; apresentar dados, mais que questionar; mostrar resultados, mais que produzir sentidos. O saber-fazer é substituído pela *performance*, a formação pelo treinamento, o ócio criativo pelo entretenimento repetitivo e a ideia de “cuidado de si” pela “indústria das imagens de si”. Somos conclamados constantemente ao máximo impacto, ao consumo do excesso e ao imediato descarte, na vigência da “tirania do momento” (Bauman 2011: 164), na qual o passado já não ilumina o presente nem tece mais o futuro. O projeto utópico do futuro parece já ter sido “comprado” pelo capitalismo. (Severiano 2013: 275)

Diante desses traços moderno-contemporâneos, seria possível falar de poesia? Manuel Gusmão nos leva a refletir ao reiterar a indagação acerca do lugar dessa escrita poética em nosso tempo – “Poesia, por que (não) morres?”. Para ele, a poesia precisa caminhar num contrafluxo, pois é uma possibilidade de resistir e insistir, de “falar contra o tempo”, de falar “agora contra o agora” (Gusmão *apud* Lima 2010: 154), de problematizar a descartabilidade e o imediatismo que regem a vida cotidiana. Trata-se, portanto, de provocar uma dinâmica temporal que permita ao sujeito visualizar o momento no qual se vive, mas com certo deslocamento crítico. Assim, o poeta busca vestígios de um canto inacabado através dos traços

do humano na grafia espaciotemporal a valorizar a dimensão dialógica e histórica da poesia: “Dirão que é esse o rosto da morte que nos olha, mas/ não o creias e canta antes a figura do que desapareceu/ como a própria doação da figura enquanto/ as paisagens/ mudam com o mundo” (Gusmão 2007: 47).

Com essa perspectiva, o lirismo “de-vagar” considera o ritmo idiossincrásico e desacelerado que se dá a perceber na materialidade discursiva da composição poética, tornando-a “um exercício a favor da memória, contra o apagar dos registos” (Pereira 2010: 34). Não à toa, Gusmão vai ao encontro do já mencionado poema “Para o leitor ler de/vagar”, de Herberto Helder¹, com suas prolongadas pausas a criar uma suspensão rítmica na leitura – “Volto minha existência derredor para./ O leitor./ As mãos/ espalmadas./ As costas/ das. Mãos. Leitor: eu sou lento” (Helder 2009: 128). Nele, há ênfase no signo “*de-vagar*”, no qual a ideia de movimento espaciotemporal insere-se no caráter plurissignificativo da palavra. Seja enquanto advérbio de modo que aponta para a lentidão, para um andamento atento e precavido, seja como verbo oriundo da pausa no interior do vocábulo “*de-vagar*”, sugerindo uma condição de deambulação, um vaguar sem destino, o que temos é um convite à cinética do poema e ao preenchimento semântico através do ato de ler e escrever “com as mãos que sonham o sentido” (Gusmão 2007: 45). Desse modo, o jogo sonoro abre outra possibilidade discursiva – a do verbo *divagar* –, ligado à capacidade de imaginação, de “pensar por imagens”, de ativar as camadas sensíveis e cognoscitivas que mobilizam nosso deslocamento pela palavra poética e suas possibilidades de desvios, de “trapacear a língua” (Barthes 1978: 16).

Então, *devagar*, *de-vagar* e *divagar* interagem com a dicção errante e cronotópica da poesia portuguesa. Aliás, esses signos também apontam para um dado cultural, ou seja, a escrita lusa é, geralmente, movimentada por uma discursividade meditativa, o que lhe confere um caráter rítmico vagaroso, articulado numa sintaxe de verbos compostos, de orações intercaladas e, por conseguinte, de períodos extensos. Há uma recorrência de autores que apostam na lentidão, como se vê, por exemplo, em Fernando Pessoa: “Lenta e lenta a hora/ Por mim dentro soa/[...]” (Pessoa 2012: 107); em Carlos de Oliveira – “A lentidão da imagem/ faz lembrar o automóvel na garagem,/ o suicídio como o gás do escape,/ quer dizer,/ o coração

vertiginoso/ e a lentidão do mundo a escurecer” (Oliveira 2003: 198); em Fernando Echevarría – “Depois o sério movimento alarga/ estar-se ouvindo,/ por trás de ti extraviada,/ a sombra que esperamos longa e larga” (Echevarría 1974: 110); em Luiza Neto Jorge – nos degraus/ devagar/ vão subindo/ o último/ devagar/ lance de escada” (Jorge 2008: 50); e em tantos outros que fazem das estruturas formais, dos processos fonéticos e morfossintáticos um modo de reescrever o tempo e redimensioná-lo no trabalho na e da linguagem.

Conforme já sinalizamos, Manuel Gusmão também valoriza essa lentidão, essa escrita “de-vagar”. Há, em sua poética, dois modos de desaceleração:² o de frenagem, notório nas interrupções e nas quebras abruptas do verso, que muitas vezes também propicia uma ruptura morfossemântica, como vemos em “vertigem minuciosa/ mente/ giratória”³ (Gusmão 1990: 126), “[...] a rosa/ cava o tumulto,/ voa mil/ i/ metricamente.” (*idem*: 125), ou pela recorrência do ponto e vírgula, ao modo de Carlos de Oliveira,⁴ sugerindo a fragmentação das imagens – “planos de mar; parcelas de objetos de uso doméstico; um écran/ completo e completamente cego; planos de uma escada interior/ com corrimão e botão de luz; [...]” (Gusmão 2013: 59); e o da lentidão, presente na extensão rítmica dos versos lírico-narrativos, no excesso de adjetivos e advérbios, no emprego constante do gerúndio como meio de estender a ação: “[...] despedindo-se/ desfechando-se/ descantando-se/ nascida nascendo/ planta lâmpada” (Gusmão 1996: 87); “Longamente migrando no labirinto.” (Gusmão 2004: 84); “Devorada a vida pelo ominoso sol e pelos insectos/ que repetidamente em torno voam// e vão morrendo, pela terra, pelo ar e pelos ossos// onde supunham algum alimento, envenenados.” (*idem*: 87).

Por esse viés, o poeta propõe sua ética do olhar e inscreve a morfologia da lentidão, contrapondo o tempo da escrita ao da vivência contemporânea, o desejo de duração à instabilidade de nossos dias. Um exemplo disso está na recorrência de substantivos, verbos, adjetivos e advérbios que ressaltam o movimento “de-vagar” nos poemas – “lentos”, “lentamente”, “lentidão”, “devagar”, “demora”, “prolongam”, “vagarosa”, entre outros –, ora a enfatizar a importância da morosidade no ato da leitura e da escrita – “[...] depositando-se em movimento lento dessas frases.” (Gusmão 1990: 36) –; ora a apontar a “implacável paciência” (*idem*: 108) do olhar que elabora atentamente a composição imagética – “Segues, devagar,

olhando essas mínimas/ explosões, adivinhando a consistência/ de porcelana das suas pétalas, brancas e rosa; [...]” (Gusmão 2013: 30) –; ora a propor suspensão ou prolongamento temporal – “Vais procurá-lo sem medo/ numa tarde que só devagar se morre” (Gusmão 2001: 32).

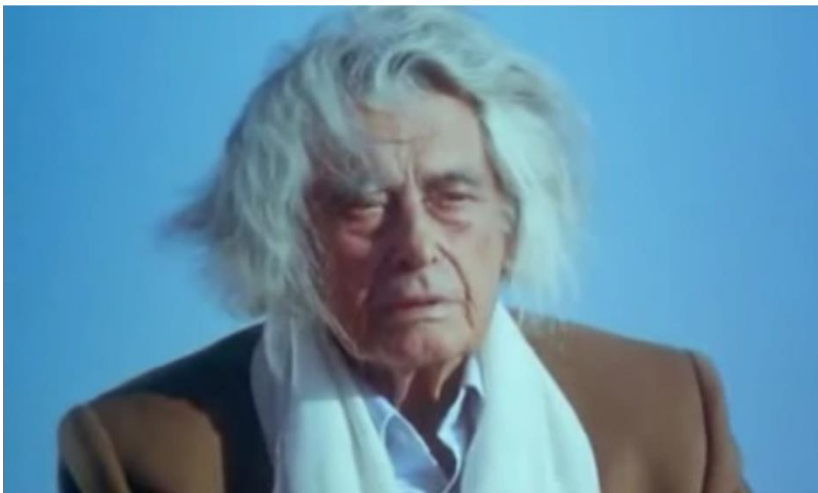
Ao resgatar um inventário imagético e mnemônico, os ecos do mundo, as sensações e as associações vêm à tona cada vez que o poeta visita as expressões artísticas. Por meio delas, ele desenvolve um olhar e uma escuta “de-vagar” e se distancia da emergência visual e auditiva contemporânea. Apostando na veemência da materialização textual, poetiza Gusmão: “Olha e vê o sopro do vento sobre/ a matéria ígnea moldável; olha e vê; olha/ e ouve o fogo soprando sobre o ferro em fogo” (Gusmão 2013: 71-72). Com uma coreografia sonora e imagética, o poeta assume a condição de “artista do ferro” (idem: 71) ou talvez do artesão que maneja habilmente o fogo. Nesse trabalho, somos convidados a interagir sensorialmente. Não à toa, os verbos visuais são salientados com repetição – “Olha e vê”. A ação de olhar é, aliás, interrompida pela quebra do verso, chamando a nossa atenção, num primeiro momento, não para a matéria-prima trabalhada, mas para o volátil, para o que não se captura e apreende com rapidez, para a condição estética daquilo que é observado – “Olha e vê o sopro do vento sobre” –; posteriormente, temos um enquadramento da visão, sugerido pela pontuação e pela estrutura paratática – “[...]; olha e vê;” –, algo que parece reiterado pelo corte a nos propor a frenagem ótica – “[...] olha/ [...]”. Em ambos os procedimentos, o poeta nos mostra que para contemplar o fogo e seu produto estético – a arte ígnea no ferro –, é importante o desenvolvimento atento e paciente de nossa visualidade, a fim de nos co-mover e desautomatizar nossa percepção tão acostumada aos excessos imagéticos da contemporaneidade. Contudo, a frenagem do olhar solicita o aprimoramento de outro sentido: a escuta – “[...] olha/ e ouve o fogo [...]”. Por isso, Gusmão nos recorda de que “ouvir é também e em vários sentidos um modo de compreensão.” (Gusmão 2010: 92). Em meio aos ruídos, aos barulhos ensurdecadores do cotidiano, o poema leva-nos a perceber o sopro – “[...] esse inimitável som impossível de procurar nas páginas/ do dicionário [...]” (Belo 2000: 466), conforme destaca Ruy Belo –, a *anima*, o indício de vida no objeto trabalhado. O caráter sensitivo da visão e da audição é materialmente apresentado na aliteração das fricativas /s/, /v/

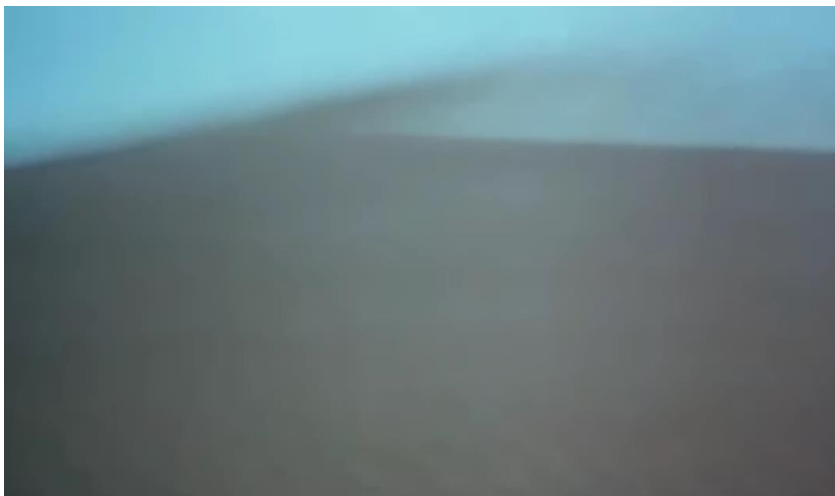
e /f/, acompanhada das alternâncias assonantes do /e/ e /o/, o que nos dá a ver e ouvir o sopro sobre o ferro, “a matéria ígnea moldável” do artista sinestesticamente co-movido – “[...] e ouve o fogo soprando sobre o ferro em fogo.”. Além disso, o verbo no gerúndio – “soprando” – sugere o prolongamento da sonoridade estética do vento. Encontra-se, desse modo, a articulação de imagens sonoras e visuais, do sensível e do intelectual, da forma e da força, da “matéria-emoção” tecida pelo poeta. Apropriando-nos de palavras de Rosa Maria Martelo, poderíamos dizer que há uma relação entre “a evidência material do que é visto (a coisa em imagem) e a frase rítmica (silabada)” (Martelo 2012: 113), isto é, a junção de imagem e som.

Tal aspecto também nos remete a um produtivo diálogo com o cinema – arte do tempo e do movimento, algo que leva o poeta-crítico a (re)visitar o *slow motion*⁵ de Wong Kar-Wai, de Kurosawa e de Mizogushi, o congelamento imagético e os *close-ups* dos irmãos Dardenne, os movimentos mnemônicos de sobreposição de Jean Vigo, além da persistente lentidão em fotogramas do cinema português. Investir no diálogo com a arte cinematográfica é, para o autor, um meio de incorporar no lírico a dimensão narrativa, de modo que, numa sequência de planos, ele promova a teatralização de subjetividades e entrecruze registros biográficos, palavras alheias e fragmentos de filmes. Em vários poemas, identificam-se técnicas do olhar próprias do cinema, sobretudo nos segmentos em que o autor cita a filmografia de diferentes cineastas. Isso é perceptível, por exemplo, em *Pequeno tratado das figuras* (2013), quando Manuel Gusmão resolve se unir ao holandês Joris Ivens na tentativa de filmar o vento, ou como o cineasta costumava dizer, de filmar o invisível. Recorrendo à belíssima obra cinematográfica *Une histoire de vent* [Uma história do vento], de 1988, o poeta transpõe para as palavras as imagens morosas de quem filma a espera, as experiências alucinatórias, o desafio e “o sinal de uma aliança entre povos/ que terão habitado um mesmo e diverso mundo” (Gusmão 2013: 73).

No filme, o diretor Joris Ivens e sua equipe de trabalho atravessam a China e, especificamente, o Deserto de Gobi, com intuito de capturar o vento através das filmagens. A viagem geográfica é tecida com referências à cultura chinesa e ao próprio cinema. Numa mistura de autobiografia, documentário e ficção, o cineasta, auxiliado pela esposa Marceline Loridan-Ivens, insere uma intensa força lírica nesse trabalho de dar a ver o que pode ser

aparentemente imperceptível. Para um documentarista experiente como Ivens, esse lirismo seria pouco convencional; porém, segundo ele, documentar algo através de técnicas cinematográficas é tratar a realidade de forma criativa e sensível. Enquanto um trabalhador da luz e um construtor do tempo, como é considerado pelos críticos, descobriu no cinema a presença da poesia, da sua habilidade de ousar e de desestabilizar os limites entre o real e o imaginário. Seu olhar através das lentes possibilitou-lhe pensar *Une histoire de vent* como quem escreve um poema. Afinal, filmar o vento torna-se metáfora para uma viagem mística e social. É escrita mágica, percepção da fragilidade e consciência das constantes transformações sociopolíticas. Trata-se, por conseguinte, de apostar na potencialidade da imagem e no lirismo do deserto, das relações culturais e do vento.







[Figura 1: Fotogramas do filme *Une histoire de vent* (1988)]

Nesses fotogramas aos quais Gusmão faz alusão, assistimos ao diretor que, após a evocação – “Vento, sopra forte.” –, fita as areias na espera do vento. Sua imagem é exibida em primeiro plano. Esse *close* no cineasta aproxima-nos de sua expectativa, o que, sem dúvida, impulsionou o poeta português a escrever: “[...] filmei a espera. [...] / [...] o desequilíbrio que mora no coração do vento.” (Gusmão 2013: 72). Em outro momento, o autor também registra: “Esperavam com os olhos e os ouvidos; esperavam/ com as mãos; [...]” (*idem*: 70). O ato paciente de aguardar comovia os envolvidos nesse processo: os personagens – o “ansioso realizador”, “uma mulher envolta em panos/ e véus escuros”, “os da equipa” (*idem*: 69) –, o poeta-espectador e seus leitores – “Todos esperavam o que dali viria: [...]” (*ibidem*). A reiteração do verbo “esperar” e o emprego do ponto e vírgula sugerem a suspensão das ações. Contudo, não se trata de mera passividade. Gusmão nos propõe a frenagem, um meio de desautomatizar nossos sentidos e suscitar uma forma de percepção sensível-cognitiva – “[...] com os olhos e os ouvidos;”; “[...] com as mãos;”.

A experiência sinestésica da presença eólica é explorada por Joris Ivens, quando, ainda em primeiro plano, ele aparece levemente de perfil com os olhos fechados, o cabelo revoltado e um sorriso de satisfação. Gusmão, atento à poeticidade da imagem, convida-nos a experimentar

verbalmente os mesmos efeitos: “Olha e vê o sopro do vento [...]” (*idem*: 71). Numa cumplicidade com o cineasta, o poeta se insere na condição de espectador afetado pelas imagens visualizadas – “enquanto nos agarrávamos no escuro aos braços das cadeiras./ açoitados por um vento escuro em cujas ondas/ as imagens saltam [...]” (*idem*: 70). Nesse sentido, Rosa Maria Martelo afirma que Gusmão consegue intensificar a imagem cinematográfica e seu poder de presentificação. Citando Artaud, ela ressalta: “Há ainda essa espécie de excitação física que é comunicada diretamente ao cérebro pela rotação das imagens. [...] O espírito comove-se independentemente da representação. [...] O cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos põe em relação directa” (Artaud *apud* Martelo 2012: 177).

Nos demais fotogramas, deparamo-nos com a câmera fixa no ângulo aberto do plano geral e, assim, acompanhamos o movimento gradativo do vento, da lentidão à impetuosidade, ou melhor, percebemos os seus efeitos visíveis nas dunas e naqueles que assistem ao espetáculo natural. É notória a tênue mudança na iluminação das cenas. Afinal, à medida que os grânulos de areia, de forma paulatina, se movem, perdemos a nitidez da paisagem. Não há dúvidas de que esse lirismo, presente na composição dos efeitos eólicos, foi sinestesticamente compreendido por Fernando Pessoa – “É o rumor dos pinhais que, como um trigo/ De Império, ondulam sem se poder ver.// [...] E a fala dos pinhais, marulho obscuro,/ É o som presente desse mar futuro,/ É a voz da terra ansiando o mar.” (Pessoa 2012: 230); por Sophia de M. B. Andresen – “O vento passa sonhador e distraído,/ Peregrino de mil romagens [...]” (Andresen 1998: 37); por Fiama H. P. Brandão – “Ondulando, os pinhais/ quiseram ser o mar./ Murmurando, quiseram ser/ o vento. Mas somente/ no meu ouvido eram vento,/ nos meus olhos, mar.” (Brandão 2006: 730), e por tantos poetas. De modo semelhante, Gusmão poetiza:

[...]

Até que eis

que as areias começam de voar voos baixos

em remoinhos largos e vão lentamente ganhando velocidade

erguendo, dançando, dissolvendo nos ares a pesada duna

quase; mudando-lhe a forma.

Era o vento

o vento do deserto do Gobi que enfim chegava...

Depois de três dias demasiado parados,

chegava o vento do deserto que se incendiava largo

e majestoso; fazendo e desfazendo, reunindo

de novo os mil e um rostos da terra de areia. (Gusmão 2013: 70)

O autor procura filmar o vento com as palavras. Dessa forma, as imagens do filme de Joris Ivens adquirem materialidade sonora e visual no poema. A movimentação gradativa e lenta das dunas é sugerida na alternância da extensão dos versos, assim como na aliteração das constrictivas nasais /m/ e /n/, das fricativas /v/, /s/ e /z/ e da lateral /l/, no emprego recorrente de adjetivos, advérbios e do verbo no gerúndio – “Até que eis/ que as areias começam de voar baixos/ em redemoinhos largos e vão lentamente ganhando velocidade/ erguendo, dançando, dissolvendo nos ares a pesada duna/ quase; mudando-lhe a forma.” (*ibidem*). Além disso, a repetição e o deslocamento da palavra “vento” e a estrutura quiasmática – “o vento do deserto do Gobi que enfim chegava.../ [...] chegava o vento do deserto que se incendiava largo” (*ibidem*) nos levam a intuir que, nessa escrita poemática, os versos se comportam como sedimentos eólicos “fazendo e desfazendo, reunindo de novo” a matéria verbo-visual e “os mil e um rostos da terra de areia”.

Sendo assim, ao investir numa escrita “*de-vagar*”, que não abre mão *de vagar* e *divagar* pelas imagens cinematográficas, Gusmão convoca seu leitor a ver e a ouvir sem a pressa contemporânea, ensinando-nos “a reaprender a *lentidão*” (Barrento 2001: 144), uma (re)aprendizagem do “lento prazer de escrever” (Helder 2009: 167), de ler e de visualizar o mundo, mas com a avidez de partilhar saberes, sentidos, pontos de vista e, assim, abrir uma possibilidade de configuração e reconfiguração do humano. Desse modo, com uma postura política e emancipatória, o leitor, também “*de-vagar*”, é convidado a operar “uma renovação da sensibilidade e da atividade crítica” (Barcque 2010: 29) e a olhar cuidadosamente, com a “*paciência de uma desmedida lentidão*” (Coelho 2001: 82).

Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1998), *Obra poética I*, Lisboa, Caminho.

Baecque, Antoine de (2010), *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*, São Paulo, Cosac Naify.

Barrento, João (2001), *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia.

Barthes, Roland (1978), *Aula*, São Paulo, Cultrix.

Belo, Ruy (2000), *Todos os poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Brandão, Fiama Hasse Pais (2006), *Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Coelho, Eduardo Prado (2001), “Se o leitor escreve tu escreves”, in *O leitor escreve para que seja possível*, Lisboa, Assírio & Alvim: 77-91.

Echevarría, Fernando (1974), *A Base e o Timbre*, Lisboa, Moraes Editora.

Gusmão, Manuel (1990). *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (1996), *Mapas/ o assombro a sombra*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2001), *Teatros do tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2004), *Migrações do fogo*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2007), *A terceira mão*, Lisboa, Editorial Caminho.

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

-- (2013), *Pequeno tratado das figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jorge, Luiza Neto (1993), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2008), *19 Recantos e Outros Poemas*, (org.) Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos, Rio de Janeiro, 7 Letras.

Helder, Herberto (2009), *Ofício cantante, Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lima, Marleide Anchieta de (2010), “Entrevista a Manuel Gusmão”, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, v. 3, nº 4, NEPA/UFF: 147-154.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*, Lisboa, Documenta.

Oliveira, Carlos de (2003), *Trabalho poético*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pereira, David Teles (2010), “Pequena elegia da memória”, *Relâmpago*, nº 27, Fundação Luís Miguel Nava, 34.

Pessoa, Fernando (1999), *Poemas de Álvaro de Campos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

-- (2012), *Antologia poética*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Rosa, Harmut (2010), *Accélération: une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte.

Severiano, Maria de Fátima Vieira (2013), “A juventude em tempos acelerados: reflexões sobre consumo, indústria cultural e tecnologias informacionais”, *Política & Trabalho – Revista de Ciências Sociais*, v.1, nº 38, Universidade Federal da Paraíba: 271-286.

Valéry, Paul (2002), *Variété*, Paris, Gallimard.

Filmografia

Ivens, Joris (1988), *Une histoire du vent*. [Filme – vídeo], Direção de Joris Ivens, produção de Joris Ivens e Marceline Loridan-Ivens, Holanda/ França, Capi Films, DVD/NTSC, 80 min., color., son., francês.

Marleide Anchieta de Lima é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa sobre a obra do poeta e crítico português Manuel Gusmão, a partir da relação entre poesia e outras artes. Concluiu, em 2010, o Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela mesma universidade sobre a obra poética do brasileiro Afonso Henriques Neto. É professora de Língua Portuguesa e Literatura nos Ensinos Fundamental e Médio. Vem publicando trabalhos em anais de congressos, colóquios e seminários, além de alguns ensaios para livros e artigos para revistas especializadas.

NOTAS

¹ Encontramos também, na obra de Ruy Belo, o poema “Para dizer devagar”: “Pelo menos que ao fim teus sacramentos cubram de coragem/ igual à de evitar-te, ao ver-se então de pé na tua frente, aquele que nem sempre soube ser bastante transparente/ para dele imprimir nos dias nada mais que a tua imagem” (Belo 2000: 173). Contudo, ao contrário da composição poemática de Herberto Helder, há nesses versos um prolongamento sonoro e rítmico marcado pela presença rarefeita de pontuação.

² É interessante destacar que, no âmbito dos estudos da Física Mecânica, a frenagem necessita de um dispositivo (o freio, por exemplo) para cessar ou diminuir o movimento, ao passo que a lentidão refere-se ao próprio movimento de redução da velocidade. Em termos literários, isso nos remete ao pensamento de Valéry que relaciona o caminhar (movimento de menor ação) com a prosa, a discursividade, e a dança (movimento desordenado que quebra a linearidade da marcha) com a poesia (Valéry 2002: 679). Dessa forma, o ato poético já traz em si a ideia de atrito, de quebra, de enfrentamento da aceleração.

³ Esse procedimento de cortes, a fim de abrir novas possibilidades semânticas, está presente na escrita de Luiza Neto Jorge, conforme podemos conferir nesses versos de “Olhos” – “Os olhos poderiam viver/ única/ mente [...]” (Jorge 2008: 51) – ou nesse excerto de “Posfácio às casas” – “A tua/ ameaça/ derra-/ mar-se/ verter o/ declive no/ sentido in-/ verso/ matar-/ -se [...]” (Jorge 1993: 106). Não à toa, Gusmão dedica *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* (1990) “à memória de dois dos preferidos: Carlos de Oliveira e Luiza Neto Jorge.” (Gusmão 1990: 191).

⁴ Tal estratégia, que nos leva a pensar no ato de decompor fotogramas fílmicos, é perceptível, por exemplo, no poema “Salto em altura”. Vejamos um fragmento: “A primeira forma é ainda/ elástica; as outras endurecem/ no ar, mais angulosas;/ mas todas pesam;/ elaborando as leis da queda:/ e caem; reduzidas/ ao espaço do seu peso; [...]” (Oliveira 2003: 371).

⁵ De forma oposta, Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos emprega uma espécie de *fast motion* em “Ode marítima, reproduzindo o ritmo veloz do sujeito-navio: “Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,/ Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,/ Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,/ Caem por mim dentro em montão, em monte,/ Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!” (Pessoa/Campos 1999: 38). De maneira similar, Fiama H. P. Brandão emprega a mesma estratégia fílmica em “Do Titanic no ecrã” ao enfatizar os rápidos *close-ups*: “A poesia é uma loucura de palavras’:/ golfadas de água, pistons, caldeiras,/ mar de silêncio, música de pianoforte,/ escadaria, ascensores, golfadas/ de água, trajos de gala, icebergs, [...]” (Brandão 2006: 628).