

Entre átomos e letras: o *clinâmen* cinepoético de Manuel Gusmão

Marleide Anchieta de Lima
UFF

Resumo

Este trabalho propõe a análise da dinâmica cinematográfica presente na poesia de Manuel Gusmão. Observar-se-á, então, o movimento de desvios e declinações dos “átomos linguísticos”, assim como o diálogo estabelecido pelo poeta-crítico com o *clinâmen* lucreciano, de *De rerum natura*. Essa mobilização verbo-visual leva-nos também às concepções recorrentes na obra do referido autor, entre elas as de constelação temporal, de antropogênese e de reinvenção da origem, que enfatizam a ideia de repetição diferida e de-vagar e solicitam do leitor/espectador uma “implacável paciência”. Com essa perspectiva, além do ensaísmo de Manuel Gusmão, recorreremos às abordagens teórico-críticas de Michel Serres, Gilles Deleuze, Fernando Guerreiro e Walter Benjamin.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Manuel Gusmão; cinema; *clinâmen*.

Abstract

This work proposes the analysis of the the cinematographic dynamic present in the poetry of Manuel Gusmão. It will observe then the deviations and declination motion of “linguistic atoms”, as well as the dialogue established by the poet-critic with lucretius *clinamen*, of *Rerum Natura*. This verbal-visual mobilization also takes us to the recurring conceptions in that author’s work, including the temporal constellation, the anthropogenesis and reinvention of origin, emphasizing the idea of deferred repetition and slowly and asking the reader a “relentless patience”. With this perspective, beyond Manuel Gusmao essayism, we will use the theoretical and critical approaches of Michel Serres, Gilles Deleuze, Fernando Guerreiro and Walter Benjamin.

Keywords: contemporary Portuguese poetry; Manuel Gusmão; cinema; *clinâmen*.

*Revolução orbital: vai-se a rosa transformando
na coisa múltipla, amante a amada, na acção
que assim a faz nos acidentes mínimos – paisagens,
estações dos dias e das noites, dos anos da história.
Ondula no cérebro a fronteira que as margens da luz
desenham.
(GUSMÃO, 1990, p. 98)*

Se alguns poemas já haviam ensinado a “sensibilidade do olhar” (HELDER, 1998, p. 8), experimentar a visualidade cinematográfica e os recursos propiciados pela câmera de filmar

ofereceu aos poetas outra concepção do visível, assim como um diverso tratamento imagético para a poesia. Desse modo, o poema assemelha-se à tessitura fílmica, em que a caneta-câmera assimila os efeitos ópticos, os planos, os *raccords* e as montagens, ou seja, estabelece uma relação interdiscursiva com as técnicas de captação e de movimento das imagens. O trânsito entre o verbal e visual torna-se cada vez mais propício à “transcodificação intersemiótica” entre o cinematográfico e o poético (SILVA, 1990, p. 179).

Manuel Gusmão,¹ poeta e crítico português, já percebeu que o diálogo enriquecedor entre essas artes proporciona um jogo ainda mais inventivo com palavras e imagens. Ele analisa as homologias estruturais de cada código artístico para construir possibilidades de sentido e efeitos na montagem signífica dos poemas. As estratégias de visualidade empregadas por Gusmão parecem coadunar-se com a asserção do crítico paulista Aguinaldo Gonçalves ao mencionar que “uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente” (GONÇALVES, 1994, p. 208).

Com efeito, o poeta com “as máquinas de filmar nas mãos” (HELDER, 2006, p. 140) lança-se a uma reflexão metapoética e sugere um olhar atento para a experiência temporal e para a exploração das imagens tão caras ao cinema: “[...] página a página abre-se um écran/ e os ruídos desenham sob os versos o fragor do mar./ Então, o filme varre o teu cérebro, lança o claro fogo/ à copa das suas árvores, e tu estremeças, coisa convulsa” (GUSMÃO, 2004, p. 10).

Entre os elementos cinematográficos, Gusmão valoriza a iluminação como matéria-prima fílmica indispensável para a materialização imagética. Tal recurso é de grande relevância na elaboração de um filme, na medida em que configura as mensagens subjetivas e cenográficas do cinema. Ela ressalta a cor, a sensibilidade, a profundidade e os aspectos mais fantásticos que possamos imaginar. Ela vibra, acende, apaga, enfatiza, esfuma e emprega o poder transfigurador da câmera. De acordo com Federico Fellini:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem numa realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo. (FELLINI, 2000, p. 182)

¹ Manuel Gusmão é poeta, professor e crítico. Nasceu em Évora (Portugal), no ano de 1945. Publicou o primeiro livro de poesia em 1990, intitulado *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, mas alguns poemas desta obra são datados das décadas de 1970 e de 1980. Entre os anos de 1975 e 1976, Gusmão foi deputado da Assembleia da República, em Portugal, representando o Partido Comunista Português. É até hoje membro do Comitê Central do referido partido e, em 2004, foi mandatário pelos comunistas portugueses ao Parlamento Europeu.

O investimento na luminosidade aparece de forma intensa na poesia de Manuel Gusmão. Com ela, o poeta assinala a ideia de transformação e deslocamentos das “sílabas da luz”. Sua “caligrafia luminosa” incorpora o processo cosmogônico de morte e nascimento da matéria através da força inventiva do *poieín* artístico: “Entre a floresta e a floresta/ na clareira, canta a alba :/ a manhã cercada de noite. // [...] entre a página ímpar e a página par :/ um mar em miniatura guarda a promessa/ hesitante – a manhã ou a morte” (GUSMÃO, 1996, p. 83).

Na trilha dessas reflexões que conjuga luz e sombra, jogo de velar e revelar sentidos, a escrita poemática do autor de *Dois sóis, a rosa – a arquitetura do mundo* possibilita-nos pensar em um *clinâmen cinepoético*² no qual se enfatiza a declinação e o desvio inerentes à palavra na poesia. Tal ideia nos conduz a Lucrecio,³ filósofo e poeta latino, que, em *De rerum natura*, emprega o conceito-chave do *clinâmen*, fazendo alusão à teoria epicurista de formação dos corpos.⁴ Nessa teoria, a materialização corpórea ocorre a partir de átomos que, num movimento de queda, sofrem um pequeno desvio em locais e tempos imprecisos, entrechocam-se e dão forma ao mundo. Dessa cinética e desse choque aleatório advém a ideia de diversidade dos corpos, já que elementos atômicos de peso e formatos diferentes atuariam nesse processo compositivo, marcado por con-fusão, ordem e desordem, instabilidade e equilíbrios momentâneos. Em *O nascimento da física no texto de Lucrecio*, Michel Serres conclui que o *clinâmen* agrega tanto o caráter construtivo quanto destrutivo, tanto o nascimento quanto a morte:

O mundo, os objetos, os corpos, mesmo minha alma pertencem, no momento de seu nascimento, a seu *declínio*. Isso significa, no sentido comum, que são imortais e destinados à destruição. Isso quer dizer também que eles se constituem e se formam. A natureza declina e é seu ato de nascimento. E sua instabilidade. Os átomos juntam-se entre si, a conjunção faz a força das coisas, pelo declínio. Isso significa o conjunto dos tempos. O passado, o presente, o futuro, a aurora da aparição e a morte, tenazes ilusões, são apenas declínios da matéria. Eles declinam e se declinam como tempos de um verbo, esse termo composto de átomos-letras. (SERRES, 2003, p. 56, grifo do autor)

Não à toa, Gusmão visita tempos pretéritos e faz referência a tal conceito,⁵ destacando a grande

² Vale ressaltar que, com base na aproximação das concepções de Lucrecio e de Manuel Gusmão, propomos a ideia de *clinâmen cinepoético*.

³ Não há dados documentais precisos acerca da vida e da morte de Tito Lucrecio Caro, o que se sabe é que, provavelmente tenha vivido no século I a.C. Conforme assegura Carla Miguelote, na sua tese de doutorado *Sobrevivências, coincidências e clinâmens*: desvios a partir de Lucrecio e de Luís Miguel Nava, o poeta e filósofo latino seguia as premissas epicuristas, pois estas se ocupavam de “apaciar as inquietações da alma humana”, de apostar “no conhecimento da física como meio de dissipar os temores e ultrapassar os obstáculos à felicidade”, combatendo as “explicações religiosas para os fenômenos da natureza” (MIGUELOTE, 2011, p. 30). Alguns investigadores contemporâneos veem na obra *De rerum natura* os primeiros passos da compreensão da teoria dos fótons, da força eletrodinâmica e da microbiologia.

⁴ Na tese já referida, Carla Miguelote afirma que o termo *clinâmen* foi empregado apenas uma vez no *De rerum natura*, mas se tornou um conceito-chave na obra do autor. De todo modo, ela nos alerta que tal conceito não foi inventado por Lucrecio, visto que já havia aparecido em textos epicuristas anteriores ao *De rerum* (MIGUELOTE, 2011, p. 91).

⁵ É importante observar as três vozes de grande força na poesia e no ensaio de Manuel Gusmão: Lucrecio, com sua concepção de materialidade e fisicalidade das coisas que constituem o mundo; Marx, com a teoria do materialismo histórico, ao compreender a formação e o desenvolvimento das sociedades humanas a partir das estruturas políticas e econômicas de produção; e Benjamin, ao destacar a História como tarefa e construção antropológica e ressaltar a dimensão ético-política da arte. Estas três vozes possibilitam ao poeta movimentar as ideias de corpo, materialidade verbo-visual, trabalho e ética que perpassam suas obras.

quantidade de átomos, sua luminosidade e sua cinética vertical a possibilitar que “o mundo se renove e que novos corpos estejam sempre a nascer, a chegar às *margens da luz*” (GUSMÃO, 2010, p. 15). Aliás, essa expressão “nas margens da luz”, além de intitular uma das seções de *Dois sóis, a rosa – a arquitetura do mundo* (1990), aparece em vários versos do poeta em questão: “[...] o mundo oscila nas margens da luz [...]” (GUSMÃO, 1990, p. 16); “[...] a rosa chega às margens da luz [...]” (GUSMÃO, 1990, p.86); “[...] Se se pudesse morrer disso// *nas margens da luz: a verdade num corpo & alma*” (GUSMÃO, 1996, p. 79, grifos do autor); entre outros exemplos. A expressão mencionada refere-se a uma passagem de *De rerum natura – oras in luminis* [nas margens da luz]⁶ – que Gusmão faz alusão num excerto do poema “Do ritmo das ondas: algumas estações”, de *Teatros do tempo* (2001): “[...] cintilações/ fugazes, vertiginosos meteoros alumando por dentro/ os corpos cantantes e as vozes do corpo/ no lugar do nascimento – *oras in luminis*.” (GUSMÃO, 2001, p. 20). O poeta relaciona termos do campo semântico da luminosidade – “cintilações”, “meteoros”, “alumando” – com os da sonoridade – “corpos cantantes”, “vozes do corpo”. Isso porque ele parte da palavra latina *oras*, cujo significado é borda, orla, margem [*ōra, ōrae*], e joga com sua combinação sonora, ou seja, *ōs, ōris*, que quer dizer boca, associando-as à *in luminis* [à luz]. Assim, a boca torna-se o “lugar do nascimento” da palavra, do canto, da poesia, o *topos* da origem, como se fosse uma câmara escura a projetar “as vozes do corpo” no mundo. Não é por acaso que tal expressão é empregada por Lucrécio, no Canto I, quando pede à Vênus que o ajude a soltar de seus lábios doces palavras, pois sem elas nada emergiria das trevas para a luz. Em seguida, o poeta latino dirige-se a Mêmio, importante político romano, e solicita-lhe que se deixe possuir pela grande luz, proveniente da filosofia de Epicuro: “Da noite apraz-me na mudez tranquilla/ As frases escolher, dar alma aos versos/ Que te illuminem de fulgor brilhante,/ E o seio occulto do universo te abram: [...]”⁷ (CARO, 1851, p. 71). Diante disso, *oras in luminis* designa tanto a fronteira da escuridão para a luz quanto o cruzamento dos limites da mudez para o canto.

De certo modo, na teoria atomista de Lucrécio, Gusmão busca a “permutação dos elementos como criadora das diferenças dos corpos das coisas e das palavras”, “o papel das diferenças na produção da diversidade das formas e das significações”, “a noção da pluralidade dos elementos e da enorme possibilidade de combinações”, “a noção de permutação que indica o trabalho de agenciamento, de organização, combinação e transformação dos elementos, das formas e das significações” (GUSMÃO, 1987, p. 135). Permutação, diversidade, possibilidade, combinações e transformação são termos que o levam a articular a materialidade poética como se tratasse de “átomos linguísticos” luminosos (SERRES, 2003, p. 217).

Partindo desse pressuposto, a movimentação atômica é comparada à reunião de letras ao dar forma à corporeidade verbo-visual que desloca e combina sentidos no espaço-tempo poemático. Como num *big bang*, “milhões de grãos luminosos, de gotas, de sílabas de luz” (GUSMÃO,

⁶ Numa tradução literal, seria “vir à luz”.

⁷ Optamos por manter a grafia original da tradução feita por António José de Lima Leitão, em 1851.

2004, p. 32), ou seja, de caracteres grafados na página em branco que explodem em possibilidades semânticas e as “chamas fazem a imagem”, “as figuras do fogo” (GUSMÃO, 1996, p. 21): “os átomos como as letras continuam/ a declinar os corpos e os nomes de cada coisa,/ as suas auras irradiantes e os seus simulacros/ nômadas atravessando as fronteiras” (GUSMÃO, 2001, p. 20). De forma similar, Lucrécio já havia poetizado: “Se da ordem por que as letras se introduzem;/ Tal do universo aos átomos sucede:/ Muda-lhes as distancias, as figuras,/ A direcção, o choque, o peso, o nexa,/ Ordem, collocação, concursos, motos,/ Veras que os corpos igualmente mudam.” (CARO, 1851, p. 125). Acerca dessa relação átomo-letra, Michel Serres registra:

Uma ordenação paralela, para as coisas e para as palavras, não é dada previamente. É preciso, para formá-la, como que uma rotação, um ângulo que gira em um campo prévio que, no fundo, não tem sentido, é a ausência de sentido. A palavra *versus*, o verso aquele que o poeta escreve, aquele que o rapsodo canta, diz isso tudo de uma só vez. A ordenação dos versos converte, subverte etc. o unívoco e o universal. Melhor, é uma versão do universal. Mas, justamente, o modelo espacial, mudo, não desenha outra coisa: a inclinação, diferencial de ângulo, é como uma rotacional da vertente. Não é possível formar uma ordem das coisas e um sentido para as letras entrelaçadas senão pelo turbilhão, *vertex*. A inclinação é bem transversal do universal. O sentido aparece sobre a capa. A primeira palavra formada pelos átomos-letras é *para*, o índice de um sentido, as flechas do vetor, é um verso, um poema, paralelas ordenadas que giram. Poema, novo campo de paralelas que cai inclinado sobre o feixe. (SERRES, 2003, p. 226, grifos do autor)

Através da perspectiva de Serres, pode-se inferir que de maneira semelhante ao deslocamento atômico, com suas permutações e combinações, também movimentamos as letras num “uso ilimitado de meios finitos” (GUSMÃO, 2010, p. 18). O filósofo francês argumenta que em ambos os elementos [letras e átomos] têm-se o movimento *para*, pois almejamos a direção e o conforto de um sentido. Contudo, a mobilização – “as paralelas ordenadas que giram” (SERRES, 2003, p. 260) – causa o desconcerto, termo tão caro a Camões, oferecendo-nos novas possibilidades significativas e até mesmo uma provável ausência delas. Quando se trata de poesia, a construção de sentidos passa pela experiência do turbilhão e do estranhamento. Por isso, Gusmão adverte que o trabalho poético não é apenas uma simples combinatória de meios verbais. Ele acontece frequentemente no conflito desses meios, uma vez que “a poesia é da ordem de um fazer que torna coisa nova, ou seja, diferente, *histórica* (coisa estranha, porque é a mesma e a outra) uma língua *natural*” (GUSMÃO, 2010, p. 19, grifos do autor). No atrito verbal, a poesia assume a *declinação* e o *desvio*. Ela se move, revira-se, baila de linha a linha, compõe-se em quebras e quedas. Na visão de Roland Barthes, enquanto texto literário, ela se desvia⁸ da língua fascista, daquela que nos obriga a dizer (BARTHES, 2007, p. 16), transformando-se em “logro magnífico que permite

⁸ Conforme Barthes, outros críticos, cada um a seu modo, reflete sobre a noção de desvio na linguagem poética, entre os quais se encontram Roman Jakobson, Jean Cohen, Maurice-Jean Lefebvre, Edward Lopes, entre outros. Entretanto, essa noção vem sendo questionada, principalmente no âmbito da Linguística.

ouvir a língua fora” dessa imposição (BARTHES, 2007, p.16). Esse logro desviante, considerado salutar pelo crítico francês, é também visto por Jorge de Sena como “tão igual a uma lepra” (SENA, 1988, p. 20), com seu caráter contagioso, com a fragmentação e a mutilação a se expandirem no corpo poético. Para ele, os poetas isolados “na leprosaria”, “vão vivendo [...] / inspecionando as chagas uns dos outros” (SENA, 1988, p. 20), uma vez que experimentam o desequilíbrio vital e as disfunções da própria linguagem no poema. De uma forma ou de outra, não há dúvidas de que as ocorrências desviantes estão presentes em diferentes gêneros discursivos, mas é interessante ressaltar que a literatura, e especialmente a poesia, valoriza o desvio, potencializando-o e dando-lhe uma peculiar força expressiva. Convém lembrar, no entanto, que ela está inserida na língua e, do mesmo modo, é viva e põe-se em constante rotação. Nesse sentido, Manuel Gusmão defende a concepção de que “a poesia existe porque existe linguagem” (GUSMÃO, 2003, p. 301). É a partir da “linguagem comum” que se inscrevem a singularidade e a heterogeneidade. É “o haver linguagem que permite a diferença do poeta e em parte a diferença dos seres humanos singulares que somos” (GUSMÃO, 2003, p. 301).

Além da relação com a poesia, Manuel Gusmão associa a teoria do *clinâmen*⁹ à arte cinematográfica, visto que esta, formada por estilhaços de luzes, se organiza em fotogramas cujo efeito ilusório é resultado de fragmentações e recomposições. Gilles Deleuze, em *Cinema I – imagem-movimento*, também seguindo a visão de Lucrécio, comenta que “o universo é como um cinema em si, um metacinema” (DELEUZE, 1983, p. 88). A sétima arte assemelha-se, sob esse ponto de vista, ao universo e seus astros em movimento, pois, tanto no mundo visível quanto na tela, a luz é um elemento fundador e os corpos imagéticos funcionam como projeções de sombras em deslocamento constante: “Aos senhores’ escutem a química das palavras, como elas reagem à passagem do poema, iluminando-se e rodando como se fosse um sistema sideral” (GUSMÃO, 2007, p. 72). Assim, a escrita torna-se algo ígneo, em que “milhões de grãos luminosos, de gotas, de sílabas de luz” (GUSMÃO, 1990, p. 32) ativam-se na página, assim como as imagens projetam-se na sala escura.

A concepção lucreciana é também empregada por Manuel Gusmão como um recurso cinematográfico, ou seja, ele se vale do plano *plongée* – um tipo de enquadramento em que a câmera focaliza as imagens numa visão completamente voltada para baixo (MARNER, 2006, p. 135), de forma similar à declinação dos átomos em *De rerum natura*. Nesse sentido, ele reitera a proposta de Herberto Helder de que a poesia faz o uso da verticalidade, “a visão vertical – abissal – dos seus próprios panoramas, móveis (assim) em todos os sentidos e direções, e até imóveis” (HELDER, 2006, p. 58). É essa a visão do “poema que nos ensina a cair”, de Luiza Neto Jorge, que, aliás, se coaduna

⁹ Cita-se aqui um fragmento do Canto II de *A natureza das coisas*, de Tito Lucrécio Caro: “Como as gotas cahir vimos da chuva:/ Nos atomos assim nunca se dera/ Encontro ou choque, e à natureza nunca/ Produções engendrar seria dado./ Suppondo-se que os corpos de mais peso/ Em linha recta pelo vacuo cahem/ Mais apressados que os que são mais leves;/ E que d’est arte se realizam choques/ Que movimentos productores causam;/ É afastar-se de rasão mui longe./ [...] Na acção da queda, os corpos vão rompendo,/ Mais se aceleram quanto são mais graves:/ Nunca os mais graves poderão de cima/ Cahir sobre os mais leves, sendo a causa/ De choques que as acções criam diversas/ Pelas quaes gera a natureza as coisas” (CARO, 1851, p. 89-91).

com a ideia de queda presente em boa parte da tradição lírica portuguesa.¹⁰ No poema “Um dilúvio que subisse”, de *Migrações do fogo* (2004), Gusmão demonstra o eixo inclinado de seu olhar-câmera:

Há muito que este homem aprendera
a perder coisas pelo caminho. Sabia agora
que perder era uma incisão na pele,
e então uma coisa por aí caía com o som veloz
de um crepitar eléctrico: um pássaro voando
raso sobre o fio de um rio.
[...]
Essas coisas caem como coisas caindo, porque é
da natureza das coisas o caírem na estação antepenúltima
e ardente, naquela sazão que ardendo se enfria.
Ou como um braço que ao longo do tronco caísse:
caíram braço – antebraço – e mão: assim.
Assim abandonando no fim a mão que esquece.
Caem com a tarde unhas e dedos, os dentes frios
Descem a sua queda até aos pulmões que explodem.
(GUSMÃO, 2004, p. 27-28)

O poema acentua a situação de queda, através da recorrência do verbo cair conjugado em tempos diferenciados – “caía”, “caem”, “caindo”, “caírem”, “caísse”, “caíram” – e das imagens que parecem vistas pelo ângulo verticalizado do *plongée* – “uma coisa por aí caía”, “um pássaro voando/ raso sobre o fio de um rio”, “caíram o braço – antebraço – e mão”, “descem a sua queda até aos pulmões”, entre outras. O sujeito poético, marcado pelo signo da perda, aprende com a declinação a (des)ordem cíclica do mundo e de si mesmo: “Isso que é feito/ do que de nós cai e assim regressa ao lugar onde nascemos” (GUSMÃO, 2004, p. 28). É essa ideia de perda que exige do sujeito uma nova aprendizagem, ou melhor, a percepção da presença e da ausência que se encontram na “ordem do mundo contíguo” ao corpo (GUSMÃO, 2004, p. 27).

¹⁰ É interessante ressaltar que a ideia de verticalidade e de queda de que fala Herberto Helder é algo recorrente na tradição lírica portuguesa, como se pode verificar nos versos de Camões – “Aqui estive eu coêstes pensamentos/ gastando o tempo e a vida; os quais tão alto/ me subiam nas asas, que caía (e vede se seria leve o salto!)/ de sonhados e vãos contentamentos” (CAMÕES, 1981, p. 68) – ; de Sá de Miranda – “O sol é grande, caem co’ã calma as aves/ do tempo em tal sazão, que soe ser fria;/ esta água que do alto cai, acordar-m’ia/ do sono não, mas de cuidados graves” (MIRANDA, 1939, p. 29); de Camilo Pessanha – “Meus olhos apagados/ Vede a água cair./ Das beiras dos telhados,/ Cair, sempre cair.// Das beiras dos telhados,/ Cair, quase morrer.../ Meus olhos apagados,/ E cansados de ver” (PESSANHA, 1999, p. 118); de Cesário Verde – “Por baixo, que portões! Que arruamentos!/ Um parafuso cai nas lajes, às escuras” (VERDE, 2010, p. 204); de Mário de Sá-Carneiro – “O tempo que aos outros fuge/ Cai sobre mim feito ontem” (SÁ-CARNEIRO, 1976, p. 48), “[...] Tombei...// E fico esmagado sobre mim!...” (SÁ-CARNEIRO, 1976, p. 62); de Fernando Pessoa – “Oiço cair o tempo, gota a gota, e nenhuma gota que cai se ouve cair” (PESSOA, 2012, p.64); assim como versos de poetas contemporâneos, entre os quais se encontram os de Luiza Neto Jorge – “O poema ensina a cair/ sobre vários solos/ [...] até à queda vinda/ da lenta volúpia de cair” (JORGE, 2008, p. 64); os de Adília Lopes – “Cair do cavalo/ cair da escada/ cair em mim” (LOPES, 2009, p. 348); os de Manuel de Freitas – “[...] um cigarro/ que caindo dos dedos se esmagava no chão” (FREITAS, 2001, p. 13), entre outros nomes relevantes.

Ademais, o poeta exercita sua visão cinematográfica e inicia o poema valendo-se do plano de conjunto, no qual se registram as ações dos personagens no cenário (MARNER, 2006, p. 74) – “Há muito que este homem aprendera/ a perder coisas pelo caminho. [...] e então uma coisa por aí caía com o som veloz” (GUSMÃO, 2004, p. 27). Paulatinamente, o autor introduz planos de detalhe (planos de aproximação), conduzindo o leitor aos fragmentos do corpo e à percepção da mutabilidade do mesmo no decorrer do tempo. Desse modo, há um *zoom* do olhar-câmera para ressaltar a declinação corpórea: “Ou como um braço que ao longo do tronco caísse:/ caíram braço – antebraço – e mão: assim./ Assim abandonando no fim a mão que esquece” (GUSMÃO, 2004, p. 28).

No poema citado, não só o cinema é evocado, mas também ecos de versos da tradição, como, por exemplo, os de Sá de Miranda: “O sol é grande, caem co’a calma as aves/ do tempo em tal sazão, que soe ser fria” (MIRANDA, 1939, p. 29), ou ainda os de Luiza Neto Jorge, em “Fracturas”: “Nos desertos – íntimos, insuspeitos –/ já caem com a calma as avestruzes/ – ou a distância, com os oásis, finda” (JORGE, 2008, p. 80). Seja as “aves”, seja as “avestruzes” ou “unhas e dedos, os dentes frios”, o movimento de queda cruza fios espaciotemporais, de modo que essas imagens percorram tempos diferentes, inscrevendo Sá de Miranda, Luiza Neto Jorge e tantos outros poetas no tempo constelado do *cinépoiesis*¹¹ de Manuel Gusmão.

O *clinâmen cinépoético* na obra do referido autor pressupõe um “ciclo perpétuo: a destruição e o nascimento da linguagem” (GUSMÃO, 2004, p. 82). Em todos os seus livros, o escritor faz menção a essa expectativa do recomeço, de “inventar/ a origem outra vez” (GUSMÃO, 2004, p.57), em que se almeja o caráter perfectível da escrita, a busca de uma per-feição, ou melhor, de uma ininterrupta condição de inacabamento e de metamorfose. Por esse viés, deparamo-nos com a presença constante de verbos incoativos e cessativos na escrita do poeta mencionado, reiterando as imagens de ações cíclicas: “tudo/ continua a nascer” (GUSMÃO, 2002, p. 18); “Isso começa e recomeça ao longo da última margem” (GUSMÃO, 2007, p. 76); “numa tarde que só devagar se morre” (GUSMÃO, 2001, p. 32); “Mataram e matam-nos ainda” (GUSMÃO, 2004, p. 83).

A origem que se repete conduz o poeta a reconsiderar e a deslocar a tradição, assim como entrelaçá-la a suas experiências contemporâneas, conforme nos lembra Helena Buescu em seu ensaio “Recomeçar a invenção. Poesia e testemunho em Manuel Gusmão” (BUESCU, 2008, p. 91). Trata-se, então, de conceber o tempo enquanto multiplicidade, constelação, na qual convivem o contínuo e o descontínuo, o cíclico e a interrupção. A poética do referido autor nos propõe uma colisão temporal, tal qual a imagem de ondas que se chocam e deságuam numa praia. Há, portanto, um presente interrompido para que o passado venha à tona e, dessa forma, redirija-se à promessa de um futuro, ainda que “sem garantias”: “Antes este tempo do constante regresso ao tempo/ que nos dividiu e divide e/ dividirá ainda; que uns contra os outros atira os nossos e os vira de costas, herdeiros perdidos de sua herança” (GUSMÃO, 2004, pp. 84-85). Resgatando

¹¹ A expressão *Cinépoiesis* é empregada por Fernando Guerreiro no artigo “*Cinépoiesis*: o cinema astral de Manuel Gusmão”, no qual o crítico destaca a criação de imagens na poesia de Gusmão como um cosmo cinematográfico (cf. GUERREIRO, 2008).

as palavras de Lucrécio, Manuel Gusmão afirma que existe “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 origem.” (GUSMÃO, 2003, p. 300). Com base nessa vertente, o poeta-ensaísta continua sua reflexão:

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 ideia 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. (GUSMÃO, 2003, p. 300)

No choque transformador do *clinâmen*, tem-se “a perpétua novidade do mundo” (GUSMÃO, 2003, p. 300), ou seja, uma origem que é, ao mesmo tempo, o incessante nascimento das coisas e sua inegável morte. O perpétuo, pondera Gusmão, é contrário ao eterno, pois se “conjuga com o descontínuo, o intermitente” (GUSMÃO, 2003, p. 300). Essa origem “que perpetuamente começa” (GUSMÃO, 2003, p. 300) estiliza os tempos para reinventar discursivamente o passado, atualizá-lo no presente – essa forma temporal experimentada como “interrupção do devir” (GUSMÃO, 2001, p. 185) – e repensá-lo numa expectativa de futuro.

Embora Gusmão não o cite explicitamente em seus poemas, a ideia de uma repetição temporalmente escrita remete-nos ao filme *A Torinói Ló* (2011) [*O cavalo de Turim*],¹² dirigido pelo cineasta húngaro Béla Tarr. Nele, de início, há menção a Friedrich Nietzsche, ou melhor, a um fato supostamente presenciado pelo filósofo alemão: um cavalo maltratado por um camponês. No entanto, mais do que esse fato, a composição fílmica parece girar em torno da concepção de “eterno retorno” defendida pelo filósofo, já que se apresenta, com certa lentidão e monotonia, o percurso repetitivo da vida miserável de um camponês, de sua filha e do cavalo doente, embaçado pelo constante som do vento e por uma trilha sonora em *ostinato* (padrão melódico que se repete com persistência) do compositor húngaro Mihály Vig. As mesmas ações são reproduzidas no cotidiano dos personagens durante cinco dias, cujo registro cronológico é marcado na tela escura – “primeiro dia”, “segundo dia”, “terceiro dia” e assim sucessivamente. Porém, o tratamento meticuloso dado aos planos, ao som e a luminosidade converte a rotina em objeto estético e em reflexão acerca da instância temporal.

¹² Em seus poemas, Gusmão não faz referência explícita ao filme *A Torinói Ló* [*O cavalo de Turim*], mas nós o mencionamos neste trabalho, porque percebemos o diálogo com algumas proposições do poeta como, por exemplo, a escrita de uma repetição diferida e de-vagar que solicita do leitor/ espectador uma “implacável paciência” (GUSMÃO, 1990, p. 108).





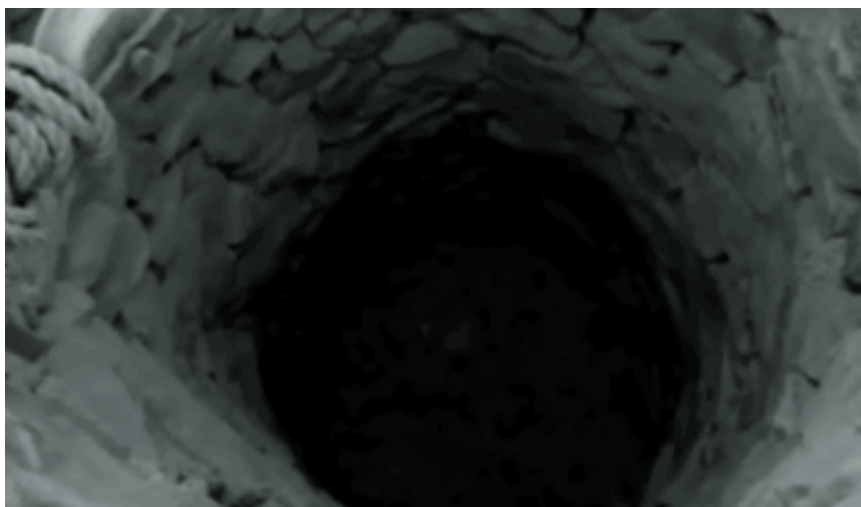


Figura 1: Fotogramas do filme *O cavalo de Turim* (2011).

Se, na esfera temática, o filme trata de um cotidiano circular, no qual as cenas parecem idênticas; no âmbito das estratégias cinematográficas, ele nos dá a ver as variações, na medida em que a câmera possibilita-nos uma experiência sensorial e semântica do tempo. A inércia dos personagens é paulatinamente desestabilizada pelos índices de mudança – o vento incessante, a escassez de água, a escuridão repentina e a perda da fome. Os fotogramas expostos na página anterior referem-se ao deslocamento diário feito pela filha do camponês, a fim de buscar água no poço. Nos quatro primeiros, temos o enquadramento em plano médio, ou seja, vemos a figura humana por inteiro e a câmera se movimenta com ela. No terceiro e no quarto, há mais luminosidade que nos dois iniciais, o que sugere a dimensão cronológica e meteorológica na qual o personagem se encontra. No quinto e no sexto, o plano fixo nos mostra a moldura da porta como um segundo écran, do qual somos convidados a olhar o movimento da camponesa e das oscilações atmosféricas. A distância focal mais longa e a intensidade da luz no exterior da casa provocam uma espécie de desfocagem na imagem da mulher, sinalizando o esvaecimento e as perdas que cotidianamente se agravavam. No último fotograma, a cena nos é apresentada em *plongée* e em plano fechado a nos aproximar, de modo expressivo, do objeto filmado, ou melhor, do poço seco, do vazio que nos olha, a possível finalização de um ciclo através da morte sugestionada. Desse modo, *O cavalo de Turim* aponta-nos o confronto entre a imobilidade do interior e as mutações do exterior, duas faces de uma espacialização temporal que fazem do espaço “a metáfora do tempo” e da imagem na tela “a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe” de cada plano (HELDER, 2006, p. 148). Nesse sentido, não se trata da apresentação do idêntico e do inalterável, mas de escrever a repetição que “transforma o acontecimento *num encontro irrepetível*” (GUSMÃO, 2010, p. 437, grifos do autor).

De maneira quase análoga ao filme, identificamos nas obras de Manuel Gusmão a proposta de ações que, ao mesmo tempo, se repetem e se diferem. Em *Migrações do fogo* (2004), por exem-

plo, há uma estrutura circular evidenciada nos versos iniciais e finais da obra – “Tudo parece ter outra vez começado” (GUSMÃO, 2004, p. 11); “[...] e tudo poderá talvez recomeçar” (GUSMÃO, 2004, p. 90). Apesar da semelhança entre os fragmentos citados e da ilusória reiteração das ideias, os versos assinalam o acontecimento “irrepetível”, segundo problematizou o poeta. Além disso, nota-se, em seus poemas, o emprego frequente da expressão “outra vez”, algo que ratifica seu apreço pela repetição, ainda que através dela não se obtenha o mesmo, mas o diferido – “Ouvia outra vez a linguagem: [...]” (GUSMÃO, 2004, p. 11); “[...] e outra vez/ dispara o mundo interior do vivo: [...]” (GUSMÃO, 2004, p. 19); “[...] e perdes-te outra vez” (GUSMÃO, 2004, p. 22); “[...] estás outra vez enganado [...]” (GUSMÃO, 2004, p. 46); “[...] inventar/ a origem outra vez” (GUSMÃO, 2004, p. 57); “Se eles se perderem és tu também quem outra vez/ se perde” (GUSMÃO, 2004, p. 84), entre outros exemplos.

É com repetição e revitalização que o poeta cria seus *Teatros do Tempo*, de modo que a poesia nos proponha renovar a história da antropogênese¹³ tecida como a figuração e a refiguração do humano temporalmente em movimento. Isso significa que, na poesia de Gusmão, o sujeito e a linguagem são elementos deambulatórios tal “como a incessante migração das formas do mundo” (GUSMÃO, 2004, p. 34). Num contexto marcado por flutuações identitárias, desterritorializações e posições cambiantes diante de um lócus, o poeta convoca suas grafias cronotópicas,¹⁴ em que os âmbitos afetivos, mnemônicos e históricos convertem-se em experiência linguística. Os cronótopos presentificam o verbal e o visual, gerando a espacialização do tempo e, concomitantemente, a temporalização do espaço.¹⁵

De fato, o mundo está em transformação contínua, da qual nós também participamos, configurando-nos e reconfigurando-nos enquanto trabalho antropológico. Sendo assim, em Gusmão, percebemos uma poética do humano que entrelaça sensibilidade e cognição nos modos de ver, fazer e dizer o espaço-tempo e os sujeitos que nele se encontram. A respeito da correlação entre poesia e construção antropológica, o poeta explicita:

¹³ Acerca desse conceito que traz consigo os ecos dos escritos de Lucrecio e Marx, Gusmão elucida: “E, reparem, sobretudo nos termos de texto extraído dos *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, esta antropogênese é uma espécie de origem repetida. E aqui o que nos vem à memória é a origem constante do mundo natural no poema de Lucrecio, *De Rerum Natura*” (GUSMÃO, 2011, p. 396).

¹⁴ Quanto ao conceito de cronotopia, Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, assinala a correlação espaciotemporal indissociável do valor afetivo, algo que pode ser observado nas escolhas verbais, visuais e audiovisuais materializadas no espaço textual (BAKHTIN, 1998, p. 237).

¹⁵ As diferentes formas de relação tempo/espaço, associadas à sua pluralidade, à sua continuidade e aos cortes que lhes permitem aberturas para outras dimensões, remete-nos à proposta deleuziana de *imagem-cristal*, pois “o que vemos no cristal é o tempo tornado autónomo, independente do movimento, as relações de tempo que não cessam de engendrar o falso movimento” (DELEUZE, 1994, p. 94). Nessa proposta, encontra-se o conceito de *imagem-tempo*, que se constitui enquanto “ruptura dos laços sensorio-motores” (*imagem-movimento*), ou seja, uma exploração do tempo para além do movimento. Nesse sentido, não se focaliza apenas o presente, mas vários tempos “implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos e inexplicáveis” (DELEUZE, 1994, p. 124).

Digo *construção antropológica*, procurando dizer que não se trata de uma representação do homem, da dedução de uma *essência* que imovelmente se *manifesta*, mas de um *fazer*, de uma construção, de uma *transformação* das figuras do homem e, mais ambiciosamente ainda, de uma atividade de construção do homem, pelo uso criador da linguagem, pela “criação metalógica”. Na formulação que uso desejaria que a noção de “descrição” contida *-lógica* fosse articulada e contrariada pela noção de *construção*. *Antropos* é então não só o alvo, mas o ponto móvel de *aplicação*, o terreno de luta; material do trabalho e produto do trabalho. (GUSMÃO, 1987, p. 703, grifos do autor)

Por esse viés, o discurso do poeta-crítico é perpassado por implicações ético-políticas, já que sua poesia é uma *po-ética*, cuja tendência não é de ser “apenas ‘história’ ou coisa histórica, mas um operador de historicização do humano” (GUSMÃO, 2011, p. 157), ou melhor, a História é, para ele, uma ação humana. Esta, por sua vez, significa reescrever, reinventar, refazer o lócus através de nossa condição enquanto seres políticos, constituídos de linguagem: “Lá onde a linha do poema se encontra/ com a linha de terra eu sou a linha de água,/ e o mar oceano de depois do dilúvio, quando// tudo recomeça, a luz subindo da linha do horizonte” (GUSMÃO, 2001, p. 85).

Seguindo as premissas benjaminianas, Gusmão nos lembra de que “o mundo é a nossa tarefa” (GUSMÃO, 2010, p. 20). Portanto, o trabalho sobre ele se inicia no campo textual, uma vez que, de acordo com o poeta, a construção poemática e seus sentidos possíveis tornam-se capazes de impulsionar os sujeitos para uma avaliação de si mesmos e do espaço no qual vivem: “quando o poema era *levantar a torre do meu canto/ e recriar o mundo pedra a pedra*”¹⁶ (GUSMÃO, 2007, p. 12, grifos do autor). Embora Manuel Gusmão creia que o gesto escritural seja uma possibilidade de revitalização da palavra e do mundo, ele é consciente de que essa ideia é uma promessa incerta e sem força messiânica, mas reitera seu projeto de que “há pequenas coisas que podemos ir fazendo, ou aprender a fazer melhor” (GUSMÃO *apud* GASTÃO, 2011, p. 358). Atesta-se essa reflexão quando o poeta afirma que “se o anjo da história não pode ‘acordar os mortos e reunir os vencidos’, talvez a poesia possa gravar nas margens da história – na areia das suas praias como entre as linhas de sua escrita – a esperança que sobrevive a todos os seus desastres” (GUSMÃO, 2010, p. 21).¹⁷

As palavras de Manuel Gusmão podem nos sugerir uma perspectiva utópica em tempos que, como indicaram Marx e Engels, “os homens são por fim obrigados a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações mútuas” (MARX; ENGELS, 2011, p. 14). No entanto, além de evocar a esperança e “contra todas as evidências em contrário, a alegria” (GUSMÃO, 2001, p. 134), ele nos impulsiona a manter a memória dos desastres, a fim de inscrever nas páginas do poema e da História nossa resistência às formas de pulverização humana e a toda espécie de barbárie. Eis aí a questão que o poeta nos oferece: escrever e ler poesia para evitar o esquecimento, para

¹⁶ O excerto destacado é verso do poema “Soneto”, de Carlos de Oliveira: “Rudes e breves as palavras pesam/ mais do que as lajes ou a vida, tanto,/ que levantar a torre do meu canto/ é recriar o mundo pedra a pedra; [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 161).

¹⁷ Essa imagem é resgatada do livro *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin. Nessa obra, o filósofo contempla o quadro *Ángelus Novus*, de Paul Klee e atribui a ele a representação do anjo da história que volta o olhar para o passado e seus destroços e, ao mesmo tempo, é impulsionado a experimentar o futuro e a tempestade do progresso (BENJAMIN, 2012, p. 245-246).

rememorar, “no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforma o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 59), segundo propõe a investigadora Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*, ou ainda para fazer da indignação um “signo diário” (PACHECO, 1963, p. 34), como poetizou o português Fernando Assis Pacheco.

De certo modo, Gusmão partilha com o leitor “uma frágil força messiânica”, porém sem Messias, “para a qual o passado dirige um apelo” que “não pode ser rejeitado impunemente” (BENJAMIN, 2012, p. 242). Tal apelo também significa para o poeta-ensaísta recusar o fim da História e a completa dissolução da arte na produção de mercadorias, visto que, para ele, “a formação de sentidos continua, tão perpétua como a queda dos átomos e o *clinâmen* que os desvia, no poema de Lucrécio” (GUSMÃO, 2011, p. 367).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUESCU, Helena C. Recomeçar a invenção. Poesia e testemunho em Manuel Gusmão. In: _____; BASÍLIO, Kelly Benoudis. *Poesia e arte. A arte da poesia*. Lisboa: Caminho, 2008.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Líricas*. 10. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- CARO, Tito Lucrécio. *A natureza das coisas*. Lisboa: J. F. de Mattos, 1851.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. *A imagem-tempo: Cinema II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: & Etc., 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GASTÃO, Ana Marques. Entrevista a Manuel Gusmão. In: _____. *O falar dos poetas – entrevistas*. Lisboa: Afrontamento, 2011.
- GUERREIRO, Fernando. *Cinepoiesis: o cinema astral de Manuel Gusmão*. In: _____; BASÍLIO, Kelly Benoudis. *Poesia e arte. A arte da poesia*. Lisboa: Caminho, 2008.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GUSMÃO, Manuel. *A poética de Francis Ponge: gestos e figurações da poesia numa cena histórica*. Lisboa, 1987. 901 f. Tese de Doutoramento em Letras (Literatura Francesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1987.
- _____. *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo*. Lisboa: Caminho, 1990.

- _____. *Mapas/o assombro a sombra*. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. *Teatros do tempo*. Lisboa: Caminho, 2001.
- _____. *Os dias levantados* (libreto para a ópera homónima de António Pinho Vargas). Lisboa: Caminho, 2002.
- _____. O texto da filosofia e a experiência literária, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 235-257, 1º sem. 2003.
- _____. *Migrações do fogo*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *A terceira mão*. Lisboa: Caminho, 2007.
- _____. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Avante!, 2011.
- HELDER, Herberto. Cinemas, *Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7-8, out. 1998.
- _____. *Photomaton & Vox*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- JORGE, Luiza Neto. O poema ensina a cair. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MATOS, Maurício (Orgs.). *19 recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- LOPES, Adília. *Dobra – poesia reunida (1983-2007)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- MARNER, Terence. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MIGUELOTE, Carla da Silva. *Sobrevivências, coincidências e clinamens: desvios a partir de Lucrécio e Luís Miguel Nava*. Niterói, 2011, 195 f. Tese de Doutorado – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- MIRANDA, Sá de. *Sá de Miranda – Poesias*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1939.
- O CAVALO de Turim. Direção e produção: Béla Tarr. Intérpretes: Erika Bok, Mihály Kormos, Janos Derzsi e outros. Hungria/Alemanha/Suíça/EUA: T.T. Filmműhely, 2011. DVD/NTSC (146 min.), preto e branco. son. legendado em espanhol.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- PACHECO, Fernando Assis. *Cuidar dos vivos*. Coimbra: Vértice, 1963.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Sintra: Europa-América, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Todos os poemas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SERRES, Michel. *O nascimento da física no texto de Lucrécio: correntes e turbulências*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Menta, 1990.
- VERDE, Cesário. *Poemas reunidos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Minicurrículo

Marleide Anchieta de Lima tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, 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. Publicou trabalhos em anais de congressos, colóquios e seminários, além de ensaios em livros e artigos para revistas especializadas. Coorganizou com Ida Alves o livro *Grafias da cidade nas literaturas de língua portuguesa*, Editora Raquel, 2015.