

**A TERCEIRA MÃO É A OUTRA HIPÓTESE
TENTADA: MANUEL GUSMÃO
CONTINUA A POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA
EM *A TERCEIRA MÃO* (2008)**

**THE THIRD HAND IS ANOTHER HYPOTHESIS:
MANUEL GUSMÃO CONTINUES
CARLOS DE OLIVEIRA'S POETIC WORK
IN *A TERCEIRA MÃO* (2008)**

Patrícia Resende Pereira¹

Resumo: O propósito deste artigo é investigar a maneira como Manuel Gusmão se assume como continuador da obra poética de Carlos de Oliveira, no livro *A terceira mão*, publicado em 2008. Para tanto, é preciso levar em consideração que o autor também atua como crítico literário, tendo se dedicado por anos ao estudo da obra de Carlos de Oliveira. Nesse sentido, vê-se que, ao expandir o universo da poesia do poeta da Gândara, o cenário mítico onde ambienta sua obra, Manuel Gusmão encontra como ponto de partida a ideia da mão, como uma espécie de hipótese, tendo em mente que há sempre a possibilidade de alternativas **várias**. Assim sendo, a partir da discussão acerca dos versos do poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, este texto investigará a maneira como o universo poético de outro autor pode ser expandido, especialmente quando se leva em consideração o esforço empregado por Manuel Gusmão em seu procedimento para continuar os aspectos centrais de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), última narrativa publicada por Carlos de Oliveira.

Palavras-chave: poesia portuguesa moderna e contemporânea, Manuel Gusmão, Carlos de Oliveira.

¹ Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como bolsista PNPd, da Capes: <patriciarpereira@gmail.com>.

Abstract: The purpose of this article is to investigate how Manuel Gusmão assumes himself as a continuator of the poetic work of Carlos de Oliveira, in *A terceira mão* (2008). Besides being a poet, Manuel Gusmão also acts as a literary critic, having dedicated himself for years to the study of Carlos de Oliveira's poetry. In this sense, it can be seen that, by expanding the universe of the author, Manuel Gusmão finds as his starting point the idea of the hand, as a kind of hypothesis. Discussing verses of the poem "A terceira mão de Carlos de Oliveira", this text will investigate how another author's poetic universe can be expanded, especially when considering the effort employed by Manuel Gusmão in his procedure to continue the central aspects of *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), last narrative published by Carlos de Oliveira.

Keywords: modern and contemporary Portuguese poetry, Manuel Gusmão, Carlos de Oliveira.

"Deixai que em suas mãos cresça o poema
como o som do avião no céu sem nuvens
ou no surdo verão as manhãs de domingo".
(Ruy Belo, "Emprego e desemprego do poeta")

INTRODUÇÃO

Na quarta parte da série "As mãos, a tersa rima", de *Mapas/o assombro a sombra* (1990), o poeta português Manuel Gusmão fala de uma poesia que é resultado do trabalho das mãos que tecem, como uma aranha, a escrita. "A teia que as mãos inventam sobre as teclas é uma página" (GUSMÃO, 2013a, p. 190), explicita o poeta. Em outro momento, são as mãos aquelas que, colocadas sobre a mesa, no item "k" de "O mundo quando não estamos a olhar", são o ponto de partida para se sonhar outros mundos: "– põe as mãos na mesa; as mesas/ no mar; o mar nas grutas e aí o som anterior:/ o longínquo rumor da mesa sonhando os mundos" (2013b, p. 33). Dessa forma, diante do papel desempenhado pelas mãos no processo da escrita poética, os versos que integram a parte final de "Tudo parece ter outra vez começado", publicado em *Migrações do fogo* (2004), atrai a atenção. No poema, enquanto o sujeito lê "sob a pedra vítria e fria do céu a névoa que lhe apaga os olhos" (2014, p. 217), tem-se os seguintes dizeres que, não por acaso, servem de epígrafe para *A terceira mão* (2008): "Tu vês: o migrante beija a morte na boca. E é ele/ quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela/ um poema que seja teu" (p. 217).

O desejo do migrante, figura tão associada ao que vem de fora, relaciona-se com o que faz Manuel Gusmão, no referido livro, quando encontra na obra poética de Carlos de Oliveira a referência para a sua escrita. Deve-se realçar que, além de poeta, Manuel Gusmão tem uma longa carreira como crítico literário, tendo dedicado parte dela aos

estudos da obra de Carlos de Oliveira. Assim sendo, no livro em pauta para este estudo, o ensaísta assumidamente procura se colocar como uma espécie de continuador da obra do poeta; embora, de forma intencional, pretenda falhar em seu projeto, como comenta em “Uma regra de poética que também é política”. No texto em questão, o poeta-ensaísta afirma: “Os poemas onde imito a mão de Carlos de Oliveira estão, segundo espero, errados, e esse erro, essa sua ilusão fabricada, deve mostrar a diferença das mãos, a mudança de mão” (GUSMÃO, 2013a, p. 164). Por isso, nota-se que o crítico continua a escrita, mas insere elementos próprios para “mostrar a diferença da mudança de mão”, de modo que não se trate apenas de uma imitação – na ausência de termo mais adequado – da obra do poeta.

Desse modo, o propósito deste artigo é investigar os recursos empregados por Manuel Gusmão para propor a continuação do universo conferido no trabalho poético de Carlos de Oliveira, em *A terceira mão*. Nesse sentido, importa mencionar que o próprio Carlos de Oliveira reescreveu a sua obra incansavelmente. Conforme argumenta a estudiosa Rosa Maria Martelo (1998, p. 17), o poeta “foi um dos leitores mais atentamente críticos dos seus livros. Reeditar implicou para ele, quase sempre, reescrever; e reescrever significa inscrever no texto um outro momento de escrita, outro entendimento do mundo, outras opções estético-literárias que não as iniciais”. Com isso, convém realçar que, pensar em reescrita na obra de Carlos de Oliveira, pressupõe, antes de tudo, uma emenda, uma correção a ser feita, até que o texto possa ser considerado pronto para uma nova publicação. Sabe-se, evidentemente, que não se trata da proposta de Manuel Gusmão, concentrado em expandir o universo poético do autor ao continuá-lo na escrita de *A terceira mão*.

Há de se ter em mente o fato de que o ensaísta tem em mãos *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), narrativa situada na Gândara, universo mítico da poesia de Carlos de Oliveira. No livro, o poeta procura problematizar a impossibilidade da mimese, indicando a incapacidade de apreender o real. Para tornar isso possível, a narrativa apresenta os artefatos elaborados pelos personagens, integrantes de uma família burguesa ameaçada de perder a casa em razão da destruição promovida pela lama da “gisandra”,² espécie de planta da morte que a tudo ameaça na economia

² Planta criada por Carlos de Oliveira, presente em *Finisterra: paisagem e Povoamento* e em “A fuga”, de *O aprendiz de feiticeiro*. No segundo caso, embora não tenha o nome do vegetal citado, pode-se perceber que o seu comportamento em muito remete ao da planta vista em *Finisterra*, responsável por produzir a lama na qual a casa, no final da narrativa, se afunda:

narrativa do romance; além de, em razão de um investimento falido, a propriedade ter sido hipotecada, o que indica aí mais uma ameaça. Talvez na tentativa de conservar o lugar na memória, a família passa a procurar formas de copiar a paisagem vista da janela: o menino faz desenhos no caderno; o pai utiliza a fotografia; a mãe tem em mãos a pirogravura; e o homem, a versão adulta da criança, constrói a sua maquete, usando como matéria-prima tudo o que encontra na paisagem. Desse forma, os personagens se esforçam para copiar a paisagem, mas, apesar do empenho, não conseguem criar um artefato que represente a suposta realidade. Isso porque, instáveis, os objetos mudam de cor em contato com a luz, além de se deteriorarem ao longo dos anos, como acontece, por exemplo, com as fotografias tiradas pelo pai.

Para tornar possíveis os propósitos deste estudo, o texto está dividido em duas partes. Na primeira delas, busca-se pensar como o poeta-ensaísta se posiciona enquanto leitor, pois é apenas por meio da leitura que a sua poesia tem condições de se estabelecer como continuadora da outra voz. Já na segunda parte, intenciona-se pensar como o leitor atua como criador, isto é, como continuador da obra de Carlos de Oliveira.

1. O LEITOR

Como mencionado, o ambicionado diálogo entre Manuel Gusmão e Carlos de Oliveira encontra a sua forma na figura da terceira mão. Nos versos de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, conjunto de poemas integrante de *A terceira mão*, é-se informado de que esta outra mão surge como resultado de um choque, possivelmente em menção à conhecida passagem de Ossip Mandelstan – “a poesia é sempre guerra”. A citação é mencionada por Manuel Gusmão (2001, p. 203) no ensaio “Da literatura enquanto construção histórica”, no qual faz questão de mencionar que o confronto, todavia, não condenaria à destruição nenhum dos lados envolvidos, pois o “poeta ao construir-se pode inventar a sua tradição, reunindo autores que se suporia (que outros suporiam) virem em tradições diferentes”. Ao lado disso, em outro momento, no texto “Uma regra de poética que é também política”, o ensaísta cita mais uma vez os dizeres de

“Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou” (OLIVEIRA 2003, p. 138). A mesma capacidade de destruição do vegetal é introduzida em “A fuga”: “São tão tenazes que surgem mesmo dentro das casas, nos quartos escuros, nos armários fechados. Praticamente invisíveis a olho nu, mas presentes, ameaçadores” (1995, p. 219).

Mandelstan. No entanto, prefere complementar que, apesar do emprego do termo guerra por parte do poeta russo, a poesia é também o espaço e o tempo de uma amizade. Nesse sentido, nota-se que a inserção da palavra “amizade” termina por colocar em suspeita, enfim, a proposta de uma guerra, afirmativa corroborada pela “promessa e a partilha do sentido”, defendida pelo próprio Manuel Gusmão (2013b, p. 166).

Com tais considerações sobre o encontro, chama-se a atenção para os versos iniciais da primeira estrofe de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”. Ressalta-se que há nela o momento no qual a terceira mão é confrontada pelas outras duas, revelando a dimensão amorosa de sua escolha.

A terceira é as duas outras tal como se veem
ao espelho, no espelho que fabricas e lhes estendes
A terceira surge no choque entre as outras
duas: é uma parede de luz, uma sombra projectada;
contra as duas mostra-se no espelho
(GUSMÃO, 2013b, p. 65).

A proposta de se ver diante do espelho indica um encontro entre iguais, tendo em vista que, conhecimento do senso comum, é ali onde se vê o nosso reflexo, imagem supostamente semelhante ao real. Entretanto, o poeta introduz a prática de um choque das duas mãos, como se estivéssemos testemunhando o embate entre ambas. “A terceira surge no choque entre as outras/ duas”, explicita Manuel Gusmão (2013b, p. 65), o que pressupõe diferença, e não a similaridade ambicionada pelo espelho. Seria, nessa perspectiva, como se a terceira mão fosse resultado do confronto entre diferentes, situação que só pode ser explicada pelo arrazoado por Martelo (2015a), quando esclarece que, no livro em pauta, é estabelecida a ligação entre a poética de dois autores substancialmente distintos. Conforme assevera a ensaísta, “em *A terceira mão*, é mesmo explícito o desejo de procurar, entre duas poéticas aparentemente contraditórias, entre *crystal* (Carlos de Oliveira) e *chama* (Herberto Helder), uma terceira hipótese criativa” (MARTELO, 2015a, p. 22). Destarte, é a partir do encontro entre as duas diferenças que a terceira mão é concebida, de certa maneira resultado, para usar a assertiva de Manuel Gusmão (2010, p. 355), “a desregulação ou a instabilização das oposições entre a forma e a força, ou entre a chama e o cristal”.

Em razão disso, diante do choque proporcionado pelas duas mencionadas mãos, forma-se uma parede de luz, onde a sombra se projeta. Nos versos em realce, atenta-se para o movimento contrário proposto pelo

poeta-crítico, mais uma vez. Usualmente, a luz é projetada na parede, esta coberta pela sombra, assim como acontece no cinema. Todavia, na passagem, a parede está coberta pela luz e é na sombra onde se nota a formação da terceira mão, contrariando os princípios da natureza. A manifestação do outro, da terceira mão, acontece na oposição de sentidos e na criação de contrários. O outro aqui é Manuel Gusmão (2013b, p. 217), o poeta que corta a “mão e escreve com ela/ um poema que seja teu”, mas também é Carlos de Oliveira – ou evidentemente Herberto Helder – o outro componente do diálogo proposto pelo poeta-ensaísta em “A terceira mão de Carlos de Oliveira”:

A terceira mão são várias vezes três:
a terceira mão de Carlos de Oliveira, a mão armada do seu leitor,
a mão que Herberto Helder magnifica e aquela que alguém
a outro corta para fazer um poema que seja seu; a mão do terceiro
excluído: i.e. nem a de Herberto Helder nem a de Carlos de Oliveira; a outra
mão, a outra, a indefinidamente outra
(GUSMÃO, 2013b, p. 67).

Pode-se perceber que, a partir da leitura da estrofe, Manuel Gusmão trata da mão de uma terceira figura, que não é nem Herberto Helder nem Carlos de Oliveira. Sabe-se que o autor se refere à outra mão, esta responsável por compor o poema a partir do contraponto a ser estabelecido entre a poética dos dois autores. É ela a “outra, a indefinidamente outra” (GUSMÃO, 2013b, p. 67), como se a terceira mão, no recorte em realce, estivesse sempre envolta por um cenário de constante indefinição. Ela pode ser, por vezes, próxima à poética de Herberto Helder; ou, em outras situações, à de Carlos de Oliveira. Há, também, a possibilidade de ser apenas a outra mão, sem relação com nenhuma das duas poéticas. Para este artigo, contudo, o que importa é a relação a ser estabelecida com a obra do poeta da Gândara. Por isso, convém recorrer aos esclarecimentos de Manuel Gusmão (2013b, p. 165), ao comentar especificamente a inserção do autor de *Finisterra...* em *A terceira mão*: “Talvez seja a oportunidade para confessar que nos poemas em que me endereço a Oliveira, é como se ele fosse para mim um outro mais estranho (mais *alter*)”.

Por certo, há de se levar em consideração a relação a ser estabelecida com o outro, de modo que não é estranho evocar os dizeres de Manuel Gusmão (1990) em “Um alfabeto de 1872”, publicado em *Dois sóis, a rosa: a arquitectuta do mundo*. Após a inserção de versos em cada uma das letras que compõem o alfabeto romano – “este é um lugar de história: o

alfabeto” (GUSMÃO, 2013a, p. 53) –, o autor apresenta os dizeres, agora sob o formato de poema em prosa, contrariando a ordem estabelecida no conjunto: “O tu, mudando-se, insubstituível, permanece o outro. O que transforma não cessa de ser escrito. Os leitores-mão coincidem, mas dessa diferença, tu podes insistente surgir. Coisa exterior a mim” (p. 54). Enfatiza-se que o outro permanece exterior ao autor, sendo que o texto escrito não deixa de ser transformado constantemente. Há, na situação proposta pelo poema, a inserção da figura do leitor, associado ao confronto entre semelhança e distinção, uma vez que é da diferença das mãos que surge o poema.

O comentário refere-se, principalmente, ao ato de leitura, o que não surpreende quando se revela de quem é a mão abordada no texto: “A terceira é a mão armada do leitor, mão que as outras/ armam para ler como se vai de uma à outra; o que guarda/ e perde de uma na outra” (GUSMÃO, 2013b, p. 65). É a mesma mão aquela que, em “Euphorbia Lactea”, manipula o objeto que provocará o corte no cacto: “Só que é ácido e espesso esse leite/ que o cacto ejacula quando a tua mão de arma branca/ armada lhe toca para espiar o sangue venenoso que corre dentro” (p. 54). Cabe à mão, munida de uma arma branca – em uma possível referência à guerra mencionada por Mandelstan –, abrir o cacto e contemplar todo o sangue guardado em seu corpo vegetal, dono de “mil mínimas/ flores rosa-chá sangrando rosa-velho” (p. 54). Claro está, nesse sentido, que a mão armada, tanto em “A terceira mão de Carlos de Oliveira” quanto em “Euphorbia Lactea”, é dona de uma capacidade de agir dentro do texto poético ao cortá-lo e examiná-lo, como faz no instante em que espia o sangue a correr dentro do cacto.

De certo, tem-se aí a citação pensada a partir de uma intervenção no corpo, seja humano ou vegetal, pois se trata, a partir dos dizeres de Antoine Compagnon (2007, p. 37), de “uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto”. Por conseguinte, realça-se que é Manuel Gusmão, antes de tudo, um leitor, pois só assim é possível fazer a referida intervenção no corpo do texto, tratada por Compagnon (2007), e também do cacto mencionado em “Euphorbia Lactea”. Por certo, pode-se notar o emprego dos aspectos explicitados pelo poeta-ensaísta na sexta parte do conjunto “As posições do leitor”, composto por doze poemas em prosa, publicado em *Dois sóis*,

a rosa: a arquitetura do mundo: “O leitor voa letra a letra, do tempo para o tempo. ‘Voa outros’, citando falsamente aquilo que lê./ isto aqui sou eu a sair de casa em 1971” (GUSMÃO, 2013a, p. 37). Atente-se para a inserção do termo “falsamente”, cujo emprego sugere que o leitor considera como dele as experiências reunidas em seu arcabouço de leitura.

Por isso, nas linhas do último texto que compõe o conjunto poético em pauta, tem-se o instante no qual “o leitor afasta-se um pouco e sabe que há algo que sempre lhe falta saber. Como então e porque desesperadamente escreve, tu cortas essas linhas alheias para te introduzires nelas, para de través nelas te insinuares, suspeita e fantasma, corpo incompleto” (GUSMÃO, 2013a, p. 45). Nessa perspectiva, vê-se a maneira pela qual o leitor insere, na escrita, a sua própria leitura de mundo. É ele o responsável por preencher os espaços desse corpo incompleto, tendo em vista que o texto, resultado “de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1988, p. 70), tem no leitor o centro onde toda essa multiplicidade se encontra – e não na figura do autor.

Em vista disso, a figura do leitor está, no universo poético e crítico de Manuel Gusmão, representada como um viajante, capaz de apreender, a cada página virada, sobre as experiências dos outros e também as suas próprias. Quando se lê, convoca-se, de maneira consciente ou não, o envolvimento com uma série de escolhas relacionadas ao sentido do texto. Em suma, “julgo que sem essas decisões não leríamos, ou pura e simplesmente não chegaríamos a ler. E entretanto a nossa experiência de leitura diz-nos que é quando interrogamos algumas dessas decisões que as coisas começam a mover-se” (GUSMÃO, 2010, p. 119). Em consequência, esta mobilização “pelas páginas desencadeia a construção de uma tessitura errática de habitação” (LIMA, 2015, p. 210), de maneira tal que o “leitor parte para longes terras: a princípio, apenas deriva lentamente, move-se um pouco por entre, por sobre as frases” (GUSMÃO, 2013a, p. 38). Pode-se ver, então, que o próprio ato de leitura já pressupõe movimento, porquanto cabe aos olhos deambular pelas páginas.

Nesse ato de leitura, é preciso recorrer a mais uma estrofe de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”. Nela, com base numa aritmética da poesia, Manuel Gusmão escreve os propósitos da terceira mão:

A terceira é a que dá por não concluída a série
das outras duas, começada;
A terceira ensina a contar e diz: 2 não chega; 2 é

a paragem no fantasma de 1;
2 resume o que por não ter conto
não pode ser resumido; 2 só diz metade da coisa, a vitória
instável, na batalha indecida. Ficar pelo 2 exclui
o 3 e. A terceira é a mão do leitor que vê 2 em 1, sob 2,
e abre a contagem, a série só aparentemente fechada:
1, 2, 3 = 1, 2, n; i.e.: 1, 2, 3, 4, 5,
a aritmética infantil e enlouquecida, alucinada,
dança e vê coisas.
(GUSMÃO, 2013b, pp. 65-66).

Em um primeiro momento, interessa a proposição de um terceiro que não considera o trabalho de fato concluído e se presta a continuá-lo. Com efeito, é a terceira a mão do leitor, como já se sabe, que ensina a contar. Os versos “A terceira é a mão do leitor que vê 2 em 1, sob 2,/ e abre a contagem, a série só aparentemente fechada” (GUSMÃO, 2013b, p. 66) sugerem que, se a série está fechada, é por aparência, pois a terceira mão vai continuar a contagem iniciada pelas outras duas. Aqui, deve-se mencionar o emprego de uma aritmética da poesia, proposta pelo poeta-ensaísta nos versos em que se tem uma contagem na qual os números aumentam progressivamente, “1, 2, 3 = 1, 2, n; i.e.: 1, 2, 3, 4, 5,” (p. 66). Trata-se de uma “aritmética infantil e enlouquecida, alucinada,/ dança e vê coisas” (p. 66), proporcionando uma leitura centrada em uma ausência de ordem. Isto é, sabe-se que a aritmética é definida como a ciência dos números racionais, porém, nos versos do texto, ela se vê envolta em um processo que provoca a pensar na ausência de ordem rígida, pois é infantil e se perde nos passos de uma dança desordenada. Assim sendo, o poeta-ensaísta versa sobre uma poesia que transita entre o certo e o incerto, é “finita e interminável, um diálogo precário e resistente” (2010, p. 24). Nessa perspectiva, tem-se a consciência de que, por fim, “a poesia não é uma regra nem um decálogo” (p. 23).

Essa ciência dos números aplicada ao poético incentiva a ponderar que Manuel Gusmão “não prioriza o um, mas o três enquanto perfeição e inacabamento” (LIMA, 2015, p. 192), uma vez que, lembra-se, “a terceira ensina a contar e diz: 2 não chega; 2 é/ a paragem no fantasma de 1” (GUSMÃO, 2013b, p. 65). A proposta de um terceiro inacabado torna possível que se pense em um procedimento de criação sempre em movimento, jamais de fato concluído. É o terceiro, em referência aos dizeres de Manuel Gusmão (2011, p. 228), “apenas aquele que veio; depois cada um pode ser, por um tempo, o terceiro”. Sob esta perspectiva, nota-se que o autor propõe um deslocamento da compreensão deste terceiro.

Assim, a relação a ser estabelecida entre a escrita e o procedimento de leitura por ela evocado se faz notar na passagem a seguir: “na relação de escrita-leitura, o terceiro é o texto, objecto-sujeito; ou o leitor lendo; ou o autor nas modalidades da sua ausência” (GUSMÃO, 2011, p. 228). Na passagem, percebe-se a ideia de um terceiro que pode ser o leitor, o texto ou o autor – três componentes fundamentais para o processo de escrita.

2. O LEITOR PASSA A ESCREVER

Vale destacar que Compagnon (2007), em sua discussão sobre a apropriação, argumenta que ela é determinada pelo instante no qual o sujeito, a partir do outro e dos objetos ao redor, procura a sua identidade. O estudioso francês cita Montaigne (*apud* COMPAGNON, 2007, p. 147: “quem toca um, toca o outro”). “Não é mais tanto da indiferença entre o dentro e o fora que se trata, mas da confusão entre mim e o que não sou eu. Isso supõe o esboço de um sujeito e, apesar da ausência de fechamento, uma margem entre mim e o texto.” (COMPAGNON, 2007, p. 147). A obra surge desse ponto localizado entre o que sou e o texto a ser citado. Isso porque, avisa Manuel Gusmão, em entrevista mencionada por Eiras:³ “só podemos citar a obra de um outro quando a citamos com a nossa própria voz, isto é, quando respondemos à invenção com outra invenção” (GUSMÃO, 2005 *apud* EIRAS, 2015, p. 37). Em suma, se se pensar no que diz o autor de *Teatros do tempo*, de 2001, há o emprego do conselho de Compagnon (2007, p. 147), tendo em Sêneca a sua referência: “Deixe espaço entre você e o livro, é esse espaço que lhe permite fazê-lo seu”.

Seria, para recorrer mais uma vez aos versos de Manuel Gusmão, o recurso que procura empregar em “A mais alta torre”, na cena em que a mão se abre diante do espelho. Veja-se o fragmento em questão:

Tu apenas tinhas estendido as mãos
e entre elas esse impossível espelho
abrir-se-ia. Sim, para duplicar a música
sem ser o seu eco;
(GUSMÃO, 2013b, p. 16).

Para apresentar o processo a ser desenvolvido pela terceira mão, tem-se como ponto de partida a capacidade da natureza para duplicar o som, no caso, o eco. Nesse ponto, a música torna-se objeto desse reflexo, mas,

³ Entrevista concedida a Ricardo Paulouro Neves e publicada no *Jornal de Letras*. O (re) começo da palavra, 5 jan. 2005.

contraditoriamente, ao invés de ser a sua repetição natural proporcionada pelas ondas sonoras, o que se tem é a duplicação. A música torna-se, deste modo, um duplo, e não o eco. Ressalta-se, em consonância com a proposta, algumas constatações de Isabel Allegro de Magalhães (2008), em sua análise que trata da maneira como a música, em especial a clássica, configura-se na poesia de *Migrações do fogo*. Ao estabelecer relação entre os poemas e o trabalho da compositora russa Sofia Gubaidulina – em mais um exemplo do dialogismo que permeia a obra de Manuel Gusmão –, Magalhães (2008) informa que na oratória é o canto da palavra o ponto central. Estabelecida no contexto dos cultos ortodoxos russos tradicionais, “a polifonia não pode integrar uma participação instrumental; são pois os textos que impõem o programa para as vozes, ouvidas em blocos fortes, monumentais e de facto imponentes, em língua russa, praticamente sem qualquer ornamentação musical” (MAGALHÃES, 2008, p. 138).

Dessa forma, Manuel Gusmão se vê inserido em um cenário em que há *várias vozes orquestradas por ele*. Entretanto, sabe-se, não se trata do eco da voz do outro, e sim da criação de outra obra, agora por meio da troca de mão. Diz o poeta, nos versos de “O mundo quando não estamos a olhar”: “O poema troca de mão e insiste que o que procura/ é o sítio onde por duas vezes olhaste a tua morte//e não era a mesma” (GUSMÃO, 2013b, p. 31). Evidente está, portanto, que os versos falam de uma mudança proporcionada pela vontade de procurar o local onde se vê a própria morte, porém, quando vista na segunda ocasião, não mais é a mesma. Com efeito, os versos terminam por remeter ao que afirma o escritor argentino Jorge Luis Borges (2011), em sua consideração sobre a poesia, em *Borges oral & sete noites*. Segundo o autor, “até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã” (p. 160). Conclui Borges, em uma citação que em muito contribui para a leitura proposta, “mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito” (p. 160).

Assim sendo, a partir da consideração de Borges, na qual o texto pode fazer, ele mesmo, as vezes do rio de que fala Heráclito, somos confrontados pelas mudanças proporcionadas pela mão de Manuel Gusmão, ao se assumir como continuador da obra de Carlos de Oliveira em *A terceira mão*. Com isso, deve-se mencionar o poema em prosa “Uma

pequena noite acesa”. Há nele uma série de referências aos livros de Carlos de Oliveira, identificada, logo à primeira vista, pelo título do texto, que recupera a “Janela acesa”, de *O aprendiz de feiticeiro*. No texto, o poeta estabelece relação entre o processo da escrita e o ato de filmar, ao tomar por base uma lembrança antiga, a casa de seu avô no povoado de Camarneira, iniciada em: “trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, abro-a nesta parede cega virada ao poente” (OLIVEIRA, 1995, p. 173). Logo em seguida, ele tem a sua protagonista definida: “na cadeira sento a mulher. Ainda jovem, quando a conheci” (p. 174). Trata-se, alerta Martelo (2015b, p. 280), da esposa do poeta, a quem *O aprendiz de feiticeiro* é dedicado. De acordo com a estudiosa, a obra foi concebida como “um livro-monumento, destinado a acolher e celebrar a mulher amada, Ângela de Oliveira, nome ao qual aludem os anagramas *Gelnaa* ou *Jane L.* ou *Anne Gall*, usados em certos textos, nomes que inscrevem Ângela no mundo ficcional desta obra de Carlos de Oliveira” (MARTELO, 2015b, p. 280). Para tanto, Martelo arrazoa que “janela”, responsável por oferecer título ao texto, é também anagrama de Ângela.

Todavia, vê-se que em “Uma pequena noite acesa”, a proposta da homenagem a Ângela é deslocada para a noite, de maneira a realizar, sob outro viés, uma dedicatória ao trabalho de Carlos de Oliveira. É a escrita ao longo da noite uma das temáticas de seus poemas, como se comprova, a saber, o título “A noite inquieta”, de *Colheita perdida*, ou os versos finais de “Soneto fiel”, de *Sobre o lado esquerdo*, que expõe “O abat-jour, o seu luar fiel,/ Insinuando sem amor nem mágoa/ A noite que cercou o meu ofício” (OLIVEIRA, 2003a, p. 205). Nesse sentido, o deslocamento provocado por Manuel Gusmão se faz notar logo no título, no qual a homenagem planejada por Carlos de Oliveira, em “Janela acesa”, é direcionada ao próprio poeta da Gândara.

Além do título, percebe-se a leitura proposta pelo autor de *Teatros do tempo* a partir de *Finisterra...*, no referido poema em prosa:

Deslocas uma coluna de ar. A sua secção inferior entra em contacto com a areia, vinca a duna com um aro e faz germinar um pequeno jardim de juncos roxos em volta de uma lagoa que estagnara e agora cintila com o último raio verde. Na secção superior, equivocadamente apelidada de aérea ou celeste, como um halo magnético, acendes uma pequena noite eléctrica, uma pequena noite ondulatória, intermitente

[e giratória.

(GUSMÃO, 2013b, p. 55).

“Secção inferior” e “secção superior” são referências diretas ao desenho feito pela criança – que se tornará, no futuro, o adulto da narrativa, pois “o desenho da criança e a maquete construída pelo adulto são complementares, exactamente como as duas personagens se complementam numa única pessoa” (MARTELO, 1998, p. 176). No começo da narrativa, lembre-se, o processo de composição do desenho é feito conforme o seguinte recorte: “Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, na *secção média* da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura; duas vértebras abrem-se como as pás (as asas) duma hélice” (OLIVEIRA, 2003b, p. 9, grifo nosso). Enfatiza-se que, ao contrário do osso de baleia, onde se tem a seção média, Manuel Gusmão evoca duas novas possibilidades ao falar de seção inferior e superior. Chama-se a atenção também para o fato de que não se trata mais do osso de baleia, onde se dá o processo da criação, e sim do deslocamento da coluna de ar – “deslocas uma coluna de ar” (GUSMÃO, 2013a, p. 55) –, de modo a fazer alusão ao sopro da criação.

Por certo, essas questões que envolvem “Uma pequena noite acesa” contribuem para pensar também na transformação da paisagem, proposta por Manuel Gusmão. É ali, na “sua secção inferior” da coluna de ar que, ao entrar em contato com a areia integrante da duna, elemento central, como se viu, para a paisagem de *Finisterra...* e também para a maquete, “faz germinar um pequeno jardim de juncos roxos em volta de uma lagoa que estagnara” (GUSMÃO, 2013a, p. 55). Realça-se, nessa perspectiva, o fato de no texto a lagoa estar estagnada, condição que compartilha com a paisagem vista da janela e que também secou. Contudo, há no poema a possibilidade de assumir outra condição, pois “agora cintila com o último raio verde” (p. 55). Esse raio, acredita-se, é uma tentativa de Manuel Gusmão de retomar o momento em que se dá a criação do desenho infantil, pois, durante a sua confecção, um imprevisto acontece:

O revérbero entre as nuvens colhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega para abrir uma fenda (irreparável) na memória. Então reproduz de cor a paisagem que se vê da janela, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) do sol incidindo sobre sílica, mica esmigalhada, vidro moído num almofariz (sabe-se lá), aumenta os grãos de areia até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento atira contra as vidraças as suas enormes pedradas. Nisto, a chuva expulsa-o do jardim. Pouco flutuou. (OLIVEIRA, 2003b, pp. 9-10).

Nesse sentido, a criação do desenho é interrompida por uma chuva que, antecedida por um revérbero entre as nuvens, surpreende a criança. O

revérbero termina por abrir, durante o processo, “uma fenda (irreparável) na memória” (OLIVEIRA, 2003b, p. 9), possibilitando que atinja não só as nuvens, mas também a memória da criança. Agora, advoga Manuel Gusmão (2009, p. 102), “a memória fendida por esse meteoro ígneo e luminoso, que é o revérbero, só pode falhar (e eventualmente preencher a falha); produzir uma reprodução im-perfeita”. Ao pensar nessa questão, pode-se notar que, em “Uma pequena noite acesa”, o raio constitui a capacidade de imaginação da criança, tendo em vista que, em *Finisterra...*, depois de sair do jardim, a alternativa que lhe resta é reproduzir “de cor a paisagem que se vê da janela” (OLIVEIRA, 2003b, p. 10), procedimento que provoca alterações substanciais no desenho. Para esta investigação, interessa o fato de que o raio, verde, como deseja a terceira mão ao “dar por não concluída a série” (p. 65), torna possível a cintilação da lagoa.

Posteriormente, tem-se o halo magnético, nova leitura do círculo luminoso responsável por proteger a casa da destruição provocada pela lama da gisandra: “No exterior, a partir das paredes, há dois palmos de atmosfera lúcida, quase luminosa (intensifica-se pouco a pouco): halo a envolver a casa, a protegê-la (?) misteriosamente. Para lá do halo, o ar é escuro, peso que se move e resolve com lentidão. A ameaça a aproximar-se” (OLIVEIRA, 2003b, p. 10). O halo protetor transforma-se em eletromagnético no poema de Manuel Gusmão, para se seguirem os princípios de “Lavoisier”, tão importantes para o estudo aqui proposto. É a seção superior que ganha a atenção do poeta-crítico na parte final do poema, quando “como um halo magnético, acendes uma pequena noite eléctrica, uma pequena noite ondulatória,/ intermitente/ e giratória” (GUSMÃO, 2013a, p. 65). Ressalta-se, nessa parte, o explicitado pelo autor para se referir à seção superior, porquanto se diz “equivocadamente apelidada de aérea ou celeste” (p. 65). Se se pensar que há aí a descrição do processo da composição do desenho, há de se levar em consideração que a pequena noite eléctrica refere-se ao processo de rememoração da infância.

A possibilidade parece menos estranha quando se tem por referência o seguinte fragmento de “Reconto da criança sentada no osso de baleia”, de *O clamor dos espelhos* (2015). Antes de inseri-lo, porém, importa mencionar que, em *Finisterra...*, o tio, irmão mais velho do pai da criança, quer ensinar o menino acerca da necessidade de descobrir a fórmula da porcelana, missão dada no leito de morte pelo avô: “O rodízio familiar, quer dizer, a nossa herança espiritual, não para porque eu não deixo. Recebi-do teu avô, em confiança (à hora da morte, como um sacerdote). O que

prometi está prometido, acredite ou não nos resultados da promessa” (OLIVEIRA, 2003b, p. 48). É a fórmula da porcelana, considerada, ao longo da narrativa, o que, ao lado da cruz de vidro, será capaz de salvar a propriedade familiar. Trata-se da promessa feita pelos antepassados a que se refere a voz da criança, inserida no texto de autoria de Manuel Gusmão (2013b, p. 128):

Como? Como “mais leve que o ar?” pergunta a criança
*Sentada no osso de baleia, na secção média da
espinha dorsal de uma baleia; submersa num jardim aéreo.*
Submersa e subindo na duna de vidro até à flutuação
pálida e pensativa desse verso e dessa porcelana
mais leves que o ar. Mais leves que a luz movida na
coroa dunar. Nome precário, a memória consigo o move,
um verso repetido e insistente, insistente e instigante,
segundo a promessa dos antepassados, a promessa
fielmente sustentada pelo bibliotecário
de ouro.

Com efeito, pode-se perceber que, em “Reconto da criança sentada no osso de baleia” – mencionado neste artigo para contribuir a se pensar “Uma pequena noite acesa” e, por conseguinte, a maneira como Manuel Gusmão evoca os objetos de *Finisterra...* –, há a convocação da memória da criança. Isso porque, além da evidente retomada do instante em que o desenho infantil é criado, indicado pelo uso do itálico, há a evocação de uma memória capaz de mover a criança – e não é demais lembrar que o termo em muito remete, em sua estrutura, ao *comover*, tão frequente na poesia de Manuel Gusmão. Esse movimento se associa ao que se tem no capítulo XIII, pois é nele que, a partir da procura da mulher pela cruz de vidro perdida nas dunas, a casa da infância ressurge para o adulto. Veja-se o excerto em que essa ideia se torna evidente: “À custa de machado e podoa, abro por vezes uma clareira em volta do osso de baleia, o banco onde a criança se sentou para desenhar a peregrinação” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52). Nesse instante, há uma grande corrente de ar, como se dela surgisse uma ameaça à memória da cena da composição do desenho, de modo a exigir que o adulto tente preservá-la. “Vértex e cepo calcários, duma grande leveza: o vento empurra-os, esconde-os dentro da folhagem, sem os desarticular, e tenho de ir libertá-los. Algumas noites de verão, com bastante humidade, chegam para prender o banco numa teia” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52) – possivelmente a teia da memória.

Ao lado disso, e pensando aqui no poema de Manuel Gusmão, a referência a um verso “repetido, insistente, insistente e instigante” (GUSMÃO, 2013a, p. 128) traz à vista uma memória que surge repentinamente, o que contribui para se pensar, à respeito de “Uma pequena noite acesa”, que se trata da lembrança do momento da composição do desenho apresentada diante dos olhos do leitor. Também no conjunto “Dunas”, publicado em *A terceira mão*, observa-se semelhante desenvolvimento dos acontecimentos ocorridos em seu original. O texto-fonte, nesse caso, é um poema de mesmo nome, publicado por Carlos de Oliveira em *Sobre o lado esquerdo*, de 1968. Veja-se aqui a versão composta pelo poeta da Gândara:

Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. Entre a névoa radiosa da praia mal o conheci. Falou com a exactidão de sempre:

“O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem” (OLIVEIRA, 2003a, p. 200).

No poema, “o inventor de jogos” soluciona a questão ao propor um olhar baseado em uma microscopia. Pois, no cenário, a inserção do microscópico envolve-se no propósito de “auscultar o fragmento, a componente, o elementar, no abandono (estratégico) da visão totalizante e teleológica em favor de um olhar de microscópio” (MARTELO, 1998, p. 284). Há, então, um cenário diferenciado proposto no poema, porquanto se vê a Terra a partir de outro referencial, o exterior onde se figura a via láctea ou qualquer outra galáxia. Com efeito, no texto em questão há também uma intenção de ter na realidade o ponto de partida para a sua composição, pois se tem como referencial a Terra, planeta de fato existente e possivelmente onde mais se acumula conhecimento a respeito. Para o poema de *Sobre o lado esquerdo*, contudo, é-se introduzido a um astro desconhecido, de maneira a “produzir esse rigor, essa geometria” (CRUZ, 2008, p. 87), e não mais captá-la.

Essa questão aparece trabalhada em “Dunas”, espécie de continuação publicada em *A terceira mão*, em que se tem, ainda a partir de um olhar

microscópico sobre o poema de Carlos de Oliveira, os desdobramentos do que acontece com o homem quando, depois de seguir o conselho de “o inventor de jogos”, é despertado pelos astronautas. Na situação proposta pelo autor de *Teatros do tempo*, tem-se, na primeira parte da série, composta por quatro poemas, o seguinte excerto: “Instalara-se num grão de areia à sombra de um muro maior e esperara. Até adormecer. Quando, já preparado, os astronautas o acordam já tinha colocado um quadro com um ecrã, um mapa estereoscópico. E a sonda que se tratava primeiro de enviar, já partiu” (GUSMÃO, 2013b, p. 50). É-se informado, logo depois, sobre o percurso percorrido pela sonda enviada: “Voa agora a baixa altitude sob o céu ósseo e a uma distância, rigorosa e invariavelmente próxima, dos acidentes do território sobrevoado” (p. 50). Observa-se que a sonda voa muito perto da superfície do astro, o que indica desde já a tentativa de se encontrar algum objeto. É na passagem a seguir que se fica sabendo qual é o objeto e quem, afinal, é responsável por conduzir a sonda.

Cita-se aqui o fragmento:

A mulher, que a dirige [a sonda], segue a sua deslocação lenta sobre as dunas de um pequeno mar de areia que se desdobra em leque e guarda consigo minúsculos troncos, ramos e raízes de árvores nervosas. Ela procura o polo magnético enterrado na areia e, vendo um luaceiro, a sonda imobiliza. Será aqui? Vamos deixá-la ali. Agora vocês – Bombardeiem a cabeça do núcleo. Uma pequena tempestade eletromagnética varre-lhe as dunas do hemisfério esquecido. Apanha-la na pele que se encrespa do lado direito da tua face, no teu olho direito; vê a cruz de vidro perdida – o luaceiro que aparece e desaparece por entre os grãos mais finos da superfície da duna; águas-marinhas, verde, amarelo e roxo. E púrpura como um rio de sangue que não alaga o jardim do cérebro (GUSMÃO, 2013a, p. 50).

Nesse primeiro momento, há de se pensar, para prosseguir a discussão, na maneira como a cruz de vidro é apresentada na narrativa de 1978. Símbolo da fertilidade, ela é considerada pela mulher o objeto capaz de salvar a família da destruição. Lembra Manuel Gusmão (2009), ao recordar o *topos* infertilidade, presente na obra de Carlos de Oliveira, que em *Finisterra...* não se tem, de maneira propriamente dita, a morte do descendente (como acontece com o Hilário de *Casa na duna* (OLIVEIRA, 1943), único filho dos Paulos e, por isso mesmo, a possibilidade de dar continuidade à linhagem da família), ou mesmo em *Uma abelha na chuva* (1972), no qual o casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres não tiveram herdeiros – a única condição de terem um filho seria por meio dos servos Clara e Jacinto, possibilidade esta que fracassa em decorrência do suicídio

da moça. No caso de *Finisterra...*, adverte-se, tem-se a configuração desse *topos* de forma deslocada, pois “a criança que por lá anda é ou está ‘resolvida’ no adulto, e é este que é sem filho” (GUSMÃO, 2009, p. 38).

Por isso, embora tenha um filho, a família burguesa destina-se ao fim, à condenação, pois a geração seguinte, representada pelo adulto, não dá prosseguimento à linhagem. Essa incapacidade de continuar a família e, assim, manter a propriedade, é comentada pela criança, em conversa com a sua versão adulta, enquanto pensa sobre o destino dos peregrinos: quando as aldeias começam a pegar fogo, os peregrinos, que também estão com sede, são obrigados a fugir. No entanto, “os filhos também fugiram das aldeias queimadas. Mas hão-de crescer, multiplicar-se” (OLIVEIRA, 2003b, p. 56).

Depois de perder a joia nas dunas, a mulher passa a procurá-la incessantemente, pois acredita que será a salvação da família: “Podia ir de olhos fechados: ela repete sem variar o percurso da tarde em que perdeu a cruz de vidro (artífices ainda toscos, fornos ao rubro, incrustações de águas-marinhas, topázio e ametistas)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 53). Ela ainda tem esperança de encontrar o objeto, ao contrário da criança, que desconfia ser essa uma tarefa difícil: “com o peso do orvalho, do vidro, das pedras preciosas, a cruz começou já a enterrar-se, como os tesouros, na lama clara que revela apenas os sinais duns sapatos inquietos” (p. 53). O adulto, contudo, ao elaborar a maquete, alimenta a expectativa de encontrar a joia. Para tanto, o sujeito emprega uma série de cálculos ao refazer os passos da mulher, além de usar como matéria-prima elementos da própria paisagem na confecção da maquete. “Sabendo o caminho de cor (sinusoide tosca), marco os passos com o bico do lápis na areia da maquete. Encho de cinza as concavidades, os sinais, da linha pontuada. Submersa ou não, a cruz de vidro espera, algures, junto deste rasto” (p. 57).

A criança, testemunha de todos os esforços do adulto, mantém a sua postura de não acreditar ser possível encontrar a cruz de vidro: “Quem sabe, talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso”, diz o sujeito, que é recebe como resposta da criança: “Quer dizer: não pões de lado a esperança...” (OLIVEIRA, 2003b, p. 58). Posteriormente, o sujeito deixa clara para o menino a razão pela qual acredita ainda ser possível encontrar a cruz de vidro, embora, ressalte, não confunda “esperança e ilusão”: “O modelo copia o real, sem deturpar. E ela tem esperança; pelo menos, em parte” (p. 58). No poema proposto por Manuel Gusmão, contudo, percebe-se – no trecho a seguir,

já citado, mas que vale reproduzir aqui – que é a mulher a responsável por visualizar a cruz de vidro, uma vez que é também ela quem conduz a sonda: “A mulher, que a dirige, segue a sua deslocação lenta sobre as dunas de um pequeno mar de areia que se desdobra em leque e guarda consigo minúsculos troncos, ramos e raízes de árvores nervosas” (GUSMÃO, 2013a, p. 50).

O propósito dela é procurar “o polo magnético enterrado na areia”, de modo que se tem aí uma tentativa de retomar o poema “O círculo”, publicado em *Terra de harmonia*, 1950, por Carlos de Oliveira (2003a). No poema em prosa, o sujeito também se encontra deambulando pelas dunas: “Caminho em volta desta duna de cal, ou dum sonho mais parecido com ela do que a areia, só para saber se a áspera exortação da terra, o seu revérbero imóvel na brancura, pode reacender-me os olhos quase mortos” (p. 143). Enquanto caminha, há a procura por um objeto não determinado: “O que eu tenho andado sobre este círculo incessante; e ao centro o polo magnético, ainda por achar, a estrela provavelmente extinta há muito, possivelmente imaginada, conduz-me sem descanso, prende-me como um íman ao seu rigor já cego” (p. 143). Pode-se notar que há aí a ideia de um polo magnético, este responsável por guiar a procura do sujeito, a mesma força que conduz a mulher em sua tentativa de encontrar a cruz de vidro. A cruz de vidro, aqui, recebe primeiramente o nome de polo magnético, como se houvesse um ímã capaz de, inicialmente, atrair a mulher até o paradeiro do objeto. Da mesma maneira como em *Finisterra...*, a cruz de vidro do poema de Manuel Gusmão também brilha, como indica o verso “vendo um luaceiro” – ou seja, uma grande luminosidade –, “a sonda imobiliza”. O breve instante do reaparecimento do objeto também tem uma alteração significativa. Agora, as dunas são varridas por uma pequena tempestade eletromagnética que faz com que a mulher veja a cruz de vidro, como indica em: “vês a cruz de vidro perdida – o luaceiro que aparece e desaparece por entre os grãos mais finos da superfície da duna; águas-marinhas, verde, amarelo e roxo” (GUSMÃO, 2013a, p. 50).

Em *Finisterra...*, contudo, o objeto é visualizado pela criança quase ao término da narrativa, quando os camponeses caminham pela floresta: “Agora, a luz extingue-se devagar e revela por fim, caída numa álea negra, a cruz de vidro (águas-marinhas, topázios, ametistas), a pequena chama das pedras: verde, amarela, roxa” (OLIVEIRA, 2003b, p. 135). Logo depois, a joia desaparece diante dos olhos do menino, de maneira a deixar na dúvida se de fato realmente sumiu mais uma vez. Cita-se aqui o recorte,

que apresenta a criança quase adormecida, em sua luta para manter os olhos fixos: “Consegue mantê-los abertos (muito a custo) e fixa as cores, que se extinguem também: a cruz de vidro desaparece” (OLIVEIRA, 2003b, p. 135) – situação posteriormente colocada em questão pela voz narrativa: “Ou então, não desaparece: deixo apenas de vê-la” (p. 135). É a criança, ao lado dos camponeses, que observa o aparecimento da joia nas dunas, em *Finisterra...*; ao contrário do poema de Manuel Gusmão, em que é a própria mulher a ver o objeto. Vê-se, então, as estratégias empregadas por este poeta para expandir o universo criado por Carlos de Oliveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa, foi possível perceber os recursos empregados por Manuel Gusmão em seu propósito de atuar como uma espécie de continuador da obra de Carlos de Oliveira, em *A terceira mão*. Importa realçar que não se pode considerar que o poeta-ensaísta esteja produzindo uma cópia ou uma mera imitação da escrita do texto-fonte, uma vez que – espera-se ter ficado claro na análise empregada neste estudo – há uma série de elementos próprios da poética de Manuel Gusmão inseridos em *A terceira mão*. Portanto, a mudança de mãos intencionada é bastante evidente, de modo a ser facilmente identificável pelo leitor.

Ao lado disso, é necessário também enfatizar que a mudança de mãos é conduzida por um especialista, um acadêmico que estudou a obra de Carlos de Oliveira. Assim sendo, não é estranho supor que a pesquisa tenha contribuído para a escrita dos poemas, o que torna possível a junção entre estudos acadêmicos e poesia. Também por isso, para este artigo, não seria possível fazê-lo de outra maneira se não a de recorrer aos escritos de Manuel Gusmão, especialmente *Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*, de 2009. O próprio título do livro, embora centrado especificamente em *Finisterra...*, oferece uma pista sobre o trabalho desenvolvido em *A terceira mão*: trata-se de uma citação, feita outra vez. E, para tanto, apenas um poeta conhecedor da obra do outro seria capaz de fazer.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- EIRAS, Pedro. Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na *polis*. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, 2015, pp. 25-39.
- LIMA, Marleide Anchieta de. *Uma câmera no corpo da linguagem: a poética cinematográfica de Manuel Gusmão*. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: GUSMÃO, Manuel; BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- GUSMÃO, Manuel. *Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*. Coimbra: Ângelus Novus, 2009.
- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2011.
- GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos I*. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2013a.
- GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos III*. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2013b.
- GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos II*. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2014.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Música e migrações do fogo. Gubaidulina, Mahler e Bach – Notas para um comentário. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs.). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, pp. 125-142.
- MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Campo das Letras: Porto, 1998.
- MARTELO, Rosa Maria. Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 35, n. 53, 2015a, pp. 11-24.
- MARTELO, Rosa Maria. Livros, filmes, metalepses. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (Orgs.). *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015b.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1995.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

Recebido: 20/10/2019

Aceito: 22/3/2020

Publicado: 23/6/2020