

'EXISTÊNCIA': CONHECIMENTO CÂNTICO CONTACTO OU A POÉTICA DE GASTÃO CRUZ

1. Em «Uma Cortina de Água», um dos textos de *Existência**, o livro mais recente de Gastão Cruz, lê-se:

A poesia foi sempre, para mim, um registo de emoções. E, mesmo que nela aflorem teorias ou conceitos, penso que só a passagem pelo crivo emocional permitirá que essas ideias transitem da sua originária zona «triste e árida», como, decerto injustamente, Alexandre Herculano qualificou a filosofia, para outra, menos fria e até, quase sempre, de um ardor extremo. (48)

O que importa sublinhar neste texto é o seu efeito de comentário, o registo informativo e analítico próprio do género «ensaio», afirmando-se, apesar dessa finalidade elucidativa, a importância do «ardor extremo» que a poesia tem enquanto «registo de emoções».

É essa dupla natureza do discurso poético, intelectual e emocional, um dos problemas que mais obsessivamente a obra de Gastão Cruz interroga. A aproximação a autores como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Camões, «ou alguns românticos ingleses, ou Baudelaire, ou Camilo Pessanha», fontes de uma consciência poética e de uma tradição específicas da poesia ocidental, acrescida de outros nomes (penso em Verlaine, Mallarmé, T. S. Eliot, Pessoa, Ruy Belo ou Carlos de Oliveira), mostra bem a linhagem a que o autor de *Escarpas* pertence.

Trata-se, com efeito, de uma linhagem que Manuel Gusmão identifica com os poetas que concebem a obra de arte literária como fruto de uma «razão apaixonada» (Gusmão, 2010: 29-79). É esse conjugar da paixão e da razão que, segundo o ensaísta, possibilita à linguagem poética um fazer que produz conhecimento¹. Como construção de mundos possíveis, o poema é um artefacto que, na sua violência ardente, é *logos*, linguagem, razão, e por isso a sua força é uma pulsão para a forma e a forma é já consciência de um labor, ou, se quisermos, uma *scientia*. Que esse saber participa, em Gastão Cruz, da dialética da instabilidade que pode fazer claudicar a obtenção de um conhecimento sobre a essência da vida por meio da linguagem, eis o que me parece ser uma das mais pertinentes vias de acesso a esta poética. Da contradição insanável entre palavra e mundo vive a obra do autor de *Órgão de Luzes*. *Existência* é o ponto culminante dessa relação tensional entre real e irreal, entre beleza e traição à beleza, entre o que a arte promete e o que nela se frustra.

Em *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos* (2008), afirma-se que a palavra poética «nunca foi veículo a não ser de si própria», esclarecendo-se, desta forma, o movimento autorreflexivo da poesia. Um poema, lido sob este prisma, é uma versão de mundo, ou multiplicação

de possibilidades de sentido — somatório de argumentos — cuja intenção aproxima textos como «Uma Cortina de Água» de ensaios onde se procura explicar ou fixar uma ideia de poesia. É, pois, como universo de discurso implicado na sua especificidade verbal que poemas-ensaio e ensaios propriamente ditos abrem espaço a outras vias de interpretação do que se viveu ou parece ter sido vivido².

No volume de textos críticos, acrescentava Gastão Cruz:

elementos como a métrica e a rima, por exemplo, artificiais, por natureza, conferiram à poesia o grau, ou o véu, de irrealidade que sempre lhe foi necessário. A única realidade importante no poema é a emoção derivada, já não dos factos narrados ou dos sentimentos e emoções a que se alude, mas da pura junção das palavras, aproximadas não tanto pela necessidade de fielmente reproduzir casos — o que poderia resultar numa tarefa bem pouco poética — mas pela dinâmica de transferência, para a língua, das emoções recolhidas em acontecimentos que pouco importa se o são efectivamente ou se acontecem no plano da linguagem. (Cruz, 2008: 23)

Como lição de linguagem, é em termos de *poietike techne* que a sua arte se edifica e posiciona perante outras obras da contemporaneidade, perante o legado da tradição e a historicidade dos seus livros. Esta obra está num plano em que o poético só pode ser entendido em função da memória de uma genealogia e das convenções e paradigmas que enformam uma ideia original de lirismo. É a partir da consciência do passado da poesia que o poeta trabalha a sua fala, tornando-a em si mesma um modo particular de dicção, tecendo nas palavras «um sentido violento da forma, que é a marca da imaginação, da visão» e uma possível ou desejável teoria do conhecimento (Cruz, 1990b: 50).

Fixando imagens que outros (como Eugénio de Andrade, em *Mar de Setembro*, repercutindo no poema «Um Nome», de *Existência*) tinham já consagrado e que Gastão de novo põe em movimento, as palavras são imagens que conferem ao mundo a estabilidade que o mundo não tem. Ao escrever um verso como «O poeta persegue o movimento do mundo, procura fixá-lo, dar-lhe uma imagem estável», como se lê em «A Arte dos Versos», de *As Leis do Caos* (*ibid.*: 35), as palavras-imagens não são apenas uma maneira de reinventar e subverter a realidade impermanente. No limite, as palavras são o discurso (in)tenso que, na sua dialética de trânsito e em transe, reinventa o vivido, reconfigurando-o de um modo que, apesar de paradoxal, produz sentido, porque nessa linguagem doente, a poesia, explica o absurdo de que se faz o mundo.

Gravando uma visão singular que não elimina a negatividade do real e da própria linguagem, no poema vive-se uma situação por vezes quase insustentável: como é que a poesia e o seu fazer são uma forma

de sapiência, se o âmago da existência não é abarcado pela linguagem, matéria da poesia? Para responder, golpeiam-se as palavras, pois quanto mais dolorosa for a vida da poesia, mais real será a vida do que existiu. De resto, em *Escarpas*, livro de 2010, o segundo terceto do poema «Ofício» isso mesmo sugeria: «Os poemas que fiz só os fiz porque estava / pedindo ao corpo aquela espécie de alma / que somente a poesia pode dar-lhe» (2010: 86).

Se o mundo é o corpo e o corpo é o mundo «que se confunde com o duro sopro / de quem está vivo e às vezes não respira» (*ibid.*), fazer do mundo um lugar mais respirável é refazê-lo numa linguagem que, apesar de ferida, perdura como corpo de palavras que eternizam o efêmero. Imerso nas palavras-imagem, o poeta tentará conhecer o sentido da vida, chegando, em alguns momentos, a ter certezas sobre o que se é («somos o labirinto onde o sangue abriu túneis / que foram esvaziados quando a beleza / nos traiu», 14).

Compreender o labirinto, ou o entendimento da traição da beleza, isso mesmo anima a escrita de *Existência*, onde o poema se constrói como interrogação e possibilidade de aceder a uma compreensão total dos factos de que se fez a vida. Conhecer a essência do que aconteceu, é isso possível? Que real é o real que existe: o real dos sonhos, ou a realidade vazia do presente? O que pode a poesia contra a «contínua realidade»³ que sorve os dias do poeta? A poesia, como a vida, promete também o que não tem?

2. A realidade instável do mundo repercute-se na irrealidade do mundo dos poemas, dividido, esse mundo de ficções, entre imagens do passado e imagens do presente. Uma voz dramática fala sobre «imagens reais inexistentes» (18) e lembra o conflito entre corpo morto e corpo vivo. É uma voz trágica a que se apresenta nos textos, uma voz que faz repercutir o que lemos na epígrafe do *Fausto*. Desejar parar o tempo ou eternizar a beleza, ou as experiências marcantes que consumam um sentido do que foi ter estado «dentro da vida», isso mesmo motiva a escrita da poesia, discurso onde se expõem as cenas vivas dos vários tempos ou estações de que se fez o percurso de um sujeito agónico.

O poema «Estar na Vida» (como «Dentro da Vida», de *A Moeda do Tempo*) ensaia os termos em que se dirá essa reflexão em *Existência*:

Não sabemos bem a partir de que momento começamos a ter, não tanto a percepção da morte mas a noção de uma mudança na natureza da nossa existência, a perda da ilusão de energia que tinha sido a nossa, igual à do adolescente que entra na carruagem do metro e, cumprimentando outro com uma forte palmada da sua mão na dele, ignora a morte, mas ignora talvez também a vida, não sabe que está na vida. (15)

Entre «a noção de uma mudança na natureza da nossa existência, a perda da ilusão de energia que tinha sido a nossa» (15) e o que se supõe «viver ou ter vivido / no poço onde jamais pudemos separar // as águas no perdido / leito do rio que julgámos vivo» (19), esse sujeito cindido diz a sua «biografia» erodida e em *contra-dicção* com os dois extremos do fluir humano: a ignorância da morte e o que significa estar vivo. Ignorar a morte é não saber que se está vivo; ter consciência da morte é ter noção de que a vida existe.

De algum modo, este livro de Gastão Cruz pergunta: como é que só perto da morte se compreende a vida? Estar dentro da vida é, por assim dizer, estar quase fora dela? Como resistir um pouco mais à morte, agora que se sabe — como não o sabem os adolescentes que se cumprimentam na carruagem do metro — que a perda da ilusão de energia é o que permite pertencer ao mundo dos vivos e contemplá-lo? Versos relidos e refeitos, à própria morte sobrevivem como se fossem mundos habitáveis, procurando-se, desse modo, restaurar uma vida que se esvai:

Faz para mim sentido o verso que releio
muitos anos depois de tê-lo escrito
seja límpido ou turvo belo ou feio
o mundo que é o dele e eu habito

de novo procurando o tempo vivo [...]

(53)

Como não cair, em todo o caso, e depois de tanta intensidade experimentada, no excesso do ardor e continuar fiel a uma fala sóbria que possibilite conhecer a alma de que somos feitos? Talvez caindo, mas de outra maneira. Sem ceder na defesa de uma poética que se inscreve num «tempo neutro», isto é, num espaço-tempo que suspende as leis da morte, a escrita quer-se neutral nos versos, essa «zona proibida» onde o sonho presentifica o passado; os sonhos, território onde a traição ao real existe porque é urgente manter viva a ilusão da eternidade.

De resto, em *As Pedras Negras*, livro de 1995, o espaço-tempo do sonho/dos versos, bloqueava o transcorrer do tempo e as inflexíveis leis do corpo. Na noite que «confunde as leis da idade», era possível no «estranho mar da vida» perceber o sentido da «dor representada», isto é, compreender que só na ficção dos sonhos o corpo não acaba e a liberdade jamais se perde:

O sonho trai-nos como se verdade
o corpo inacabado fosse e a liberdade

perdida contivesse
as formas que a memória agora tece

(Cruz, 2009: 229)

Se os sonhos são a realidade do poeta⁴ quer pela via da depuração que é *techne*, quer pela via daquela *anima* que reafirma o poder do canto, em *Existência* continuamos a ter de lidar, em todo o caso, com um paradoxo inextricável: escreve-se poesia, lugar dos sonhos, tempo neutro, espaço onde ainda se ouve o canto, mas pergunta-se:

Depois da morte que realidade
é a de termos existido? Há

porventura um passado para a morte?
O que é ter existido quando o real

se moveu para o mundo seu contrário?
Vive ainda a linguagem

quando os órgãos da fala que produzem
o canto se perderam e os lábios

vivem só na memória de por eles
passarem as palavras?

(44)

Se não é possível saber se existimos realmente depois de termos morrido, se uma categoria como o passado não satisfaz o desejo de saber se a vida existiu de facto, a própria poesia passa a ser um território ameaçado pela dúvida, pois o irreal poético que dava espessura ao real vivido, os «órgãos da fala» que produziam o canto, tudo isso é agora memória apenas. Invenção da mente que produz ficções, as palavras em *Existência* ainda afloram aos lábios, é certo, mas isso não garante que a linguagem (da poesia) exista e com ela a ficção verídica dos factos.

Em 2017, o sentido do declínio já não diz respeito apenas aos verões que passaram, ou à linguagem que parece agora improdutiva. Há um declínio do presente que obriga o poeta a enunciar a declinação, ou seja, a recusar o verão que, tal como em Ruy Belo, o poeta gostaria que existisse para sempre e contivesse todos os verões perdidos. Todavia, sem os órgãos da fala para dizer o canto e sem o verão absoluto, resta só a pele, órgão do corpo — mas não órgão da fala — como resquício de um sinal vital: «existimos por isso só enquanto / o delicado pano atravessando, / o universo nos responde» (42).

3. A poesia continua a ser uma forma de escutar os sons do mundo e de tentar fixar a realidade difusa do presente, o único tempo que existe e a única certeza. Atenta às leis do caos de um mundo mutável, tenta-se compreender a «norma da desordem»⁵ do real, através de um discurso que transcenda, então, sonho e sono, e por meio do qual se possa atingir a visão profunda da existência.

Na laboração da palavra de poesia, intui-se um saber tangencial a uma forma mais profunda de gnose, e que reúne razão e paixão, consciência oficial e, simultaneamente, emoção e sensibilidade. É talvez nessa perspectiva que a poesia é superior à História (Aristóteles), e não inferior à Filosofia. Assim, a poesia de Gastão Cruz, concebida como coisa que está para lá da rasura e do despojamento, da forma tensa de obtenção de ritmos, revela o mundo na sua lógica íntima, figurando-o como simulacro. A poesia é bem esse discurso em trânsito permanente que procura explicar as ilusões de ótica do real, ou que o olhar-irreal do poeta constrói. Reinterpretando a História, a sua e a de outros, e propondo uma explicação filosófica da experiência, através da poesia se procura descortinar o ilusório do factual:

A mancha que se move no chão da
carruagem
do metro, em que viajo,
é um invertebrado menos que
peixe ou sapo:

tem uma voz esquivada a um ouvido atento
mas densa como sangue surdamente golfado
sei bem que não existe esse animal ao nada
idêntico: se existe
é de um ser vivo o simulacro apenas

(23)

Poesia como experiência do simulacro, como ficção suprema, em *Existência* procura reunir-se o ser e o não-ser na distinção entre coisa e «objeto» e suas imagens. Daí a pergunta que esta obra nos lança: podemos distinguir o original da cópia, o modelo do simulacro? Reconhecer que a poesia é erro, assim como o presente e o passado, isso implica assumir que o discurso ficcional não pode plenamente filtrar a verdade do erro. Resta dividir ou parcelar a existência, compreendê-la em função de cenas, de palavras que ao dizerem o passado e o presente são simulacros de verdade, imagens que as palavras criam e alcançam uma verdade que está entre o plausível e o seu contrário.

Sob a égide dos clássicos (Sá de Miranda, Camões), mas evocando alguns românticos ingleses, para além de Baudelaire e Pessanha, Gastão

é também moderno e contemporâneo. Um contemporâneo que reconhece haver «um modo [...] intemporal de perceber o mundo» e que a percepção romântica «em nada impede, antes determina, um fortíssimo sentido de composição do poema» (49). No nono parágrafo de «Uma Cortina de Água», atinge-se o ponto nodal da explicação quer deste livro, *Existência*, quer da poesia como trabalho laboratorial que não dispensa o ardor, precisamente porque o modo intemporal de perceber o mundo deriva do *fortíssimo sentido* composicional de um texto. Tal gesto age retroativamente sobre a historicidade de uma escrita que procurou, como raras na nossa poesia atual, unir essas duas concepções opostas do fazer poético: a clássica e a romântica. Por isso se impõe explicar, elucidar, definir o perímetro de atuação da obra:

Intitulei *Teoria da Fala* um dos meus livros, com o intuito de atenuar o que me parecia ser algum peso romântico do texto [...]. E, vinte anos depois, farto das insistentes alusões ao carácter contido e laboratorial da minha poesia, várias vezes rotulada de «difícil» (mas não é o trabalho do poeta uma permanente actividade de laboratório, ou de oficina, não intitulou Ruy Belo «Laboratório» um díptico de *Boca Bilingue* e não falou Carlos de Oliveira, referindo-se ao «[seu] ofício» de «o trabalho da plaina portuguesa, / as ondas de madeira artesanais?»), pus o nome de *Transe* a uma antologia de poemas, procurando com ele indicar um entendimento do estado do poeta quando fixa em palavras as suas emoções, ou, mais precisamente, quando cria emoções com as palavras. (49)

Evoca-se aqui uma das artes poéticas mais conhecidas de Gastão Cruz: «A Vida da Poesia» (*Campânula*, 1978). Naquele tempo, afirmava-se: «Hoje sei como se exprime a vida da poesia / com a sinceridade das emoções linguísticas / com que o mundo devasta e enche as nossas vidas», mas tratava-se de um saber precário, em trânsito (devastar e encher), um movimento de re-flexão, ou um contínuo fletir e declinar de palavras, que revogava aquela mesma certeza («Hoje sei como se exprime a vida da poesia»). Em *Existência* escreve-se a mesma lição ou redefinem-se os dados do problema? Em rigor, escrever-se-á quer a dúvida («dúvidas porém seriam tão legítimas / como a certeza dessa voz», 35), quer a certeza sobre a relação entre palavras e emoções. Tal equivale a dizer que criar emoções com palavras é simultaneamente ser-se fiel a clássicos e românticos e, no fundo, fiel às relações entre poesia e vida:

Porque só registaremos emoções verdadeiras, ou seja, só transmitiremos aos outros as emoções originais com que vimos o mundo, se o fizermos através de uma expressão que, por transformá-las, transfira a verdade do real para a verdade da linguagem. (50)

Assim, tal como os factos da vida vencem os argumentos de que nos servimos para os contornar, também a poesia é, como conhecimento da linguagem, uma arte verbal que, alterando os factos, se transforma no máximo argumento.

Numa redefinição *ad infinitum* de lexemas e de imagens obsessivas, de respostas e de perguntas que conduzem os textos a uma espécie de circularidade tautológica⁶, uma palavra ou tema — a morte — vem a ser a máxima emoção recriada ou o argumento absoluto. A morte na obra de Gastão Cruz é esse outro nome para o amor, outra palavra central no discurso do autor de *O Pianista*, mas ambas as palavras estão envolvidas numa dor (a dor de Pessanha, sem a qual o coração é quase nada...), num «signo violento» a que o sujeito tenta resistir sondando e declinando os verbos morrer e viver/amar. Logo, é fazendo repercutir na língua de hoje outras falas ou outros discursos (porque a poesia é «conjunto vastíssimo de falas») que amor e morte se tornam experiências redivivas.

Exemplo magno dessa revivescência pela poesia é o camoniano verso «perdi todo o discurso de meus anos», do soneto «Erros meus, má fortuna, amor ardente», cujo sentido se encontra em Gastão no poema «Erros» (*Crateras*, 2000), e que um poema como «Dentro da Vida» (*A Moeda do Tempo*, 2006) reexpõe. Dessa memória da poesia se extrai um eventual conhecimento, ou aquilo que podemos ler como possível teoria da vida: «Não estamos preparados para nada: / certamente que não para viver / Dentro da vida vamos escolher / o erro certo ou a certeza errada».

Gastão Cruz responde à voz central da poesia portuguesa, Camões, e, ao responder-lhe, afirma sobre a torpe arte da linguagem a lógica do seu funcionamento, afinal similar à existência. Que é a vida? É errância, equívoco; é poesia em transe e trânsito, transferência e delegação, permutação e troca, mudança. Em *As Leis do Caos* (1990) o poema procurava dar conta dessa falha inerente à vida e à poesia. Aí se falava de uma lacuna, ou de uma fenda que, paradoxalmente, garantia o encontro de quem escreve com o mundo real dos factos e o mundo da ficção como território dos argumentos, isto é, das palavras:

Geralmente o poeta não diz o que quer dizer, nem quer dizer o que diz. E isso não corresponde a uma incapacidade expressiva, a uma frustração do ofício. Pelo contrário, a sua possibilidade de falhar será tanto maior quanto mais exactamente ele disser aquilo que queria dizer. Porque é no ponto onde as duas linhas divergem que da vida do poeta se separa a vida da poesia. E é no ponto onde elas de novo se encontram que ganham existência as imagens do mundo, isto é, que o fictício se torna real e o real fictício. (1990b: 36)

4. Traz este livro para o presente da escrita ecos de livros antigos; alguns poemas convocam outros. É o caso de «A Vela» (43), um dos mais importantes poemas de *Existência*, porque, em clave reinterpretativa de «Ao longe, ao luar», de Pessoa, afirma a inutilidade de qualquer verso explicar «o ser / de quem [...] vê» passar uma vela no rio. A vela é aqui o símbolo da opacidade da criação poética: pode ser o «signo do amor inexplicado», ou os «anéis da angústia que a serpente / ao corpo da poesia cinge». Seja o que for, nem a angústia nem o amor esperam que um verso os explique. E o mesmo sucede no poema «Sobre a Morte Percutiva» (47) onde uma primeira pessoa gramatical diz não saber se sabe que motivos justificaram que a morte fosse, na juventude, tema frequente («Não sei se sei por que razão a morte / foi um tema dos meus dezoito anos»). É estranho que se diga «Não sei se sei», agora em 2017, quando já se dizia saber, em «A Vida da Poesia», de 1978, que o fim de quanto existe é feito das «emoções linguísticas». Sabia-se o sentido da vida da poesia porque o poeta teria «aprendido a clareza das imagens fictícias».

Em todo o caso, o exercício de releitura do legado poético (seja reinterpretando Pessoa ou Pessanha, fazendo ecoar Camões ou Paul Valéry) que caracteriza a obra de Gastão Cruz, é um gesto de reincidência que se prende com o desejo de entender a «prática da morte», tema obsessivo porque se reitera a pergunta «como designar a morte de que se morre?» (*Rua de Portugal*, 2002), pergunta similar a uma outra: como designar a vida de que se vive?

Existência, não há dúvida, apresenta-se-nos sob o signo da perda e, portanto, da morte, e inscreve como lição final a impressão de que a morte, como se escreve em «O Próprio Mundo» de *A Moeda do Tempo* (2006), é condição da vida — «Os poetas que emudecem continuam / escritos no mundo» (2009: 356). Por muito que os órgãos da fala estejam correndo um perigo, a vida eterniza-se na escrita e na leitura que o mundo venha a fazer dos versos daqueles poetas que emudecem, mas não morrem. Em «A Idade da Vida», poema de 2017, isto é, dez anos depois de se dizer que «os poetas continuam escritos no mundo», pergunta-se, afirma-se:

A vida é apenas um pouco mais velha do que a morte. Sobreviverá pouco à sua irmã mais nova. O que é a morte da morte? De que é feito esse breve momento entre a morte da morte e a morte da vida? (24)

Perante a «morte de alguns vivos / vistos na solidão dos [seus] sentidos», o poeta vê, na pele amarelada dos mortos, o sentido da morte (os «sentidos ardidados») e o sentido da existência. É esse o facto que a memória recupera, trazendo para a superfície do poema e para a ordem do presente (ir)real, o que estava oculto, enterrado no passado.

Como possibilidade de conhecimento, a poesia esclarece, no seu próprio engendramento, o sentido profundo de palavras como «corpo», a qual, sem a beleza de outrora, é palavra traída. Tal como essa palavra, outras há que «desistem do sentido que lhe demos / e julgámos eterno» (14), mas há uma palavra que persiste — Poesia. A variação do ato de declinar esse nome alia-se, neste esplendoroso livro, com o *topos* da beleza que, desde sempre, a sua obra perseguiu. Mas querer agarrar a beleza é gravar para sempre o signo do mal, essas flores que Gastão Cruz convoca ao lembrar o ano de 1983, data simbólica que divide os tempos do fluir humano, ao verão da vida sucedendo-se o outono e agora o inverno. Em «As Flores do Mal em 1983» (57), texto que evoca uma experiência terrível, atinge-se o estádio final do conhecimento a que a poesia de Gastão Cruz procura ascender.

A visão de uma imagem, isto é, a revelação da «matéria brusca / assim abrupta- / mente gerando pânico ao / dar flores fatais que cresceriam para dentro // da carne e da esperança» é a poesia como beleza que o poeta cria e o cria, flor carnívora da linguagem. A poesia abriu-se em 1983 como flor do mal desde sempre em gestação ou «queimadura / carnificina rápida de luz / e ruído / conhecimento cântico contacto» como se escrevia já em *Hematoma* (1961). Daí nasceu, como doença, desvio e conhecimento a poesia de Gastão Cruz.

António Carlos Cortez

NOTAS

* *Existência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 48. As citações deste livro são indicadas apenas pelo número de página.

¹ Acrescenta Manuel Gusmão, explicitando: «a poesia conhece a linguagem. Algumas precisões: conhece-a de forma diferente da linguística; conhece-a se se admitir que todo o conhecimento comporta de uma forma ou de outra o desconhecimento e que, de certa maneira, determina mesmo regiões de desconhecido. Finalmente, diria ainda que o que a poesia conhece da linguagem pode ser contraditório. A poesia trabalha a linguagem mas não a tem como seu objecto construído. [...] A poesia trabalha a linguagem com a linguagem e esse seu trabalho é ainda linguagem e não em sentido estrito uma metalinguagem. [...] É este o movimento de auto-reflexividade de um fazer verbal. Conhecimento, pois, imerso num fazer, na medida mesma em que produz linguagem. Nesse sentido também, o conhecimento que a poesia tem da linguagem excede uma concepção do conhecimento como pura representação» (Gusmão, 2010: 41-42).

² Recorro ainda a Manuel Gusmão: a poesia como trabalho é «uma actividade de demonstração e de figuração que pode ser internamente contraditória, não no sentido de vício lógico, mas no sentido da dialéctica; de uma actividade que abre possíveis de linguagem, que constrói possíveis discursos. Na poesia pode aliás

haver uma paixão teórica pela linguagem mas que não se deixa fixar numa teoria estável» (Gusmão, 2010: 42). A meu ver, os poemas em prosa de Gastão Cruz participam desta ideia de poesia como um fazer demonstrativo, uma vez que, conduzido por essa «paixão teórica da linguagem» é neles que, não raro, Gastão demonstra o porquê e o como da sua poética.

- ³ Aludo ao poema «De cada Vez», de *As Leis do Caos*, texto onde o poeta procura resposta para uma realidade que o esmaga. Impossível responder-lhe porque a realidade está incluída «nas ávidas e frias / pedras incertas» dos seus olhos e é ela mesma, realidade, «prisioneira do espelho» embaciado onde o sujeito se mira, tornando «turva suicida», essa mesma realidade que torna visíveis «as formas com que com[e] os [s]eus dias» (1990b: 22).
- ⁴ Refiro-me ao poema «Os Sonhos São a Minha Biografia», inserto em *As Pedras Negras* (1995), onde a mallarmeana referência do «bibelot abolido» agencia a «confusão dos sonhos», as «inanes palavras», destino sonoro dos sonhos porque as palavras fogem da vida e cabe à poesia aproximar de novo palavras e vida num jogo de paradoxos que resulta do facto de, nessa aproximação, a vida destruir as palavras que lhe dão existência forte, densa.
- ⁵ «A Norma da Desordem» é o título de uma das secções de *Rua de Portugal*, publicado em 2002. O título que abre essa secção é o mesmo de um poema que, na terceira estrofe, reafirma o que, em tantos outros lugares da obra de Gastão se diz: «Palavras não são pátria de / ninguém / Mas viveste por elas e criaste / o erro de rever com o / corpo mudado a representação / de veias transbordantes de um sentimento / arritmico» (2009: 293). O que se declara é, no limite, a falência da poesia, das palavras, matéria a que o poeta se entregou e por meio de cuja realidade viveu a vida. *Existência* recapitula ou redefine os termos dessa falência.
- ⁶ A respeito da repetição destes lexemas nos livros de Gastão Cruz diga-se que a palavra «fogo», por exemplo, ocorre 89 vezes, seja no corpo dos poemas, seja como título ou fazendo parte de títulos, até ao volume *Crateras*, publicado em 2000. Lembremos também que *Fogo* é o título do livro publicado em 2013 e que alguns dos textos mais representativos da «poética em transe» (na expressão feliz de Simone Caputo Gomes) de Gastão Cruz, obrigam-nos a reler a obra dando conta do poder simbólico que essa palavra tem no universo de Gastão. Veja-se, por exemplo, que «Incendiário» e «A Leitura», poemas do volume de 1963, *A Doença*, dialogam com outros tantos poemas de livros vindos depois, como é o caso de «Fluxo» (*Órgão de Luzes*, 1981) ou «Cantiga do Fogo» (*Crateras*, 2000).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRUZ, Gastão, *Órgão de Luzes. Poesia Reunida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990a.
- , *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990b.
- , *Transe (Antologia 1960-1990)*, Relógio d'Água, 1992.
- , *As Pedras Negras*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- , *Crateras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- , *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- , *Os Poemas*, pref. Luis Maffei, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

- , *Escarpas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.
- , *Observação do Verão*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2011.
- , *Óxido*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2015.
- GOMES, Simone Caputo, «Gastão Cruz: No Ouro do Tempo o Grau Ômega da Poesia», in Jorge Fernandes da Silveira e Luis Maffei (org.), *Poesia 61 Hoje*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2011, p. 123-41.
- GUSMÃO, Manuel, *Tatuagem & Palimpsesto. Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- HAMON, Philippe, «Un discours constraint», in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 120-81.
- STEVENS, Wallace, *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Nova Iorque/Toronto, Vintage Books, 1951.

AS VIRTUDES DE UMA COLECÇÃO

Em Dezembro de 2016, a Imprensa da Universidade de Coimbra deu à estampa um conjunto de três livros* que, embora não o declarem em nenhum paratexto, assumem o aspecto de uma colecção, ou do que poderá ser o início dela. Trata-se de três volumes graficamente homogéneos (e de uma homogeneidade muito elegante, que ressalta da sobriedade do formato e do *layout* das capas, bem como da gradação de vários tons da mesma cor para diferenciar cada um deles), com uma organização interna idêntica e, apesar de não o indicarem explicitamente, obedecendo a uma ordenação sequencial que o número do depósito legal denuncia. No primeiro deles, Rui Lage escreve sobre Manuel António Pina, de que se publica uma breve antologia de poemas comentados; no segundo, Helder Gomes Cancela faz o mesmo com Bénédicte Houart e, no terceiro, Ana Bela Almeida dedica um trabalho crítico e antológico similar a Adília Lopes. Todos os volumes se constituem, portanto, com base num ensaio, numa antologia comentada, e numa Bibliografia final do e sobre o poeta em causa. Na contracapa dos três, um ícone assinala o *air de famille*, integrando-os a todos efectivamente na colecção «Poesia XXI», conforme anunciado no catálogo disponível no site da editora (https://www.uc.pt/imprensa_uc/catalogo/poesiaxxi).

Se, por um lado, é imediatamente detectável uma afinidade desta colecção com a sua congénere e já conhecida «Ciranda da Poesia», editada no Brasil pela EdUERJ desde há uns anos e com quase trinta títulos disponíveis, por outro lado a circunscrição periodológica e geográfica cria desde logo um flagrante afastamento, ao situar o âmbito antológico na produção poética em Portugal do início do século XXI (ao passo que Ciranda da Poesia tem reunido livros consagrados mais alargadamente a autores não apenas de língua portuguesa das últimas décadas do século XX, com preponderância dos poetas da geração de