



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'A Vida Repercutida. Uma Leitura da Poesia de Gastão Cruz', de Luis Maffei]

António Carlos Cortez

Para citar este documento / To cite this document:

António Carlos Cortez, "[Recensão crítica a 'A Vida Repercutida. Uma Leitura da Poesia de Gastão Cruz', de Luis Maffei]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 256-260.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

(neo)barroca, onde o artifício é exposto enquanto tal, e não dissimulado como na composição wagneriana.

Cláudio Daniel sublinha, ainda assim, a importância do legado barroco, não apenas como princípio criador, como matriz da escrita, mas também como técnica de produção textual. Comprova-o o segundo capítulo deste ensaio, intitulado «A Escrita Labiríntica das *Tisanas*», através do estudo de *topoi* da estética barroca, como o já mencionado labirinto, mas também a «poética do jogo» (p. 131-8) ou as interpretações oníricas e as inclusões do sonho (p. 126-30). As relações entre os textos de Hatherly e as obras barrocas, objetos de releitura, são, em todo o caso, desveladas pela própria autora, que, pelo seu grande conhecimento deste período estético e pela sua vertente pedagógica e ensaística, manifesta esta preocupação referencial.

Particularmente fecundo é o estudo comparativo entre *Tisanas*, *Anacrusa* e *O Mestre* realizado no segundo capítulo de *A Estética do Labirinto*. As *Tisanas* são apresentadas como corolários de um *work in progress* (p. 81) por onde perpassam as múltiplas influências da obra hatherlyana. Cláudio Daniel define-as de forma pertinente: «*Tisana* é um composto com finalidade terapêutica e poderíamos dizer que este livro, trata-se de um irônico medicamento elaborado para despoetizar a poesia» (p. 85). As *Tisanas* são ainda perspectivadas à luz das influências de domínios tão diferenciados como a mecânica quântica, o barroco, o surrealismo ou das estéticas e princípios orientais (poesia chinesa ou pensamento zen).

Outro dos pontos fortes deste ensaio é a inserção da estética experimentalista numa linha de continuidade. A problematização dos conceitos de leitura e de escrita a partir de Mallarmé ou Joyce introduzirá as origens da poética de Ana Hatherly anterior às pesquisas visuais. Após um

minucioso estudo acerca do experimentalismo, o terceiro e último capítulo do ensaio debruça-se sobre as vanguardas, tal como são definidas por M. Perloff, R. Poggioli e R. Kostelanetz, e indica vias de aplicação contemporâneas do movimento, como a poesia eletrónica ou digital. Cláudio Daniel demonstra assim a atualidade das propostas da *PO-EX* e evidencia como os textos de Hatherly, mesmo os que parecem limitados a um contexto histórico mais preciso, mantêm a sua vitalidade pela inovação dos princípios e das técnicas de escrita, pela inusitada procura de uma nova *poiesis*. A própria releitura do barroco é realizada no mesmo sentido, não se confundindo com o pastiche de estilos históricos da pós-modernidade, mas procurando recuperar «um passado de invenção, em diálogo criativo com o presente» (p. 171).

O ensaio de Cláudio Daniel percorre a profusão discursiva de Ana Hatherly e traça percursos intra e intertextuais, tece elos com movimentos estéticos e com outros autores, delinea trajetórias a seguir em próximos estudos, assumindo-se desde já como referência das pesquisas futuras em torno deste fascinante «labirinto destituído de centro» (p. 87) que é o da obra hatherlyana.

Ana Paixão

Luis Maffei e Pedro Eiras
A VIDA REPERCUTIDA
UMA LEITURA DA POESIA DE GASTÃO
CRUZ

Lisboa, Esfera do Caos / 2012

«Este livro nasce de leituras, ou uma só leitura. Ano após ano, de um lado e outro do Atlântico, lemos e relemos a poesia densa, intensa, de Gastão Cruz. Até surgir esta tentativa: a de ler por escrito, responder, em jeito de ensaio, aproximação. / Diálogo rente: para cada livro

de Gastão, um ensaio nosso. Leitura dos poemas, encontro directo com cada livro, texto com texto. Assinamos, cada um de nós, os respectivos textos — mas na cumplicidade de leituras que se leram mutuamente. Tentámos que houvesse unidade, sem perda da diversidade: tanto nas duas variantes da língua portuguesa — de Portugal, do Brasil — quanto nas propostas de leitura» (p. 11). *A Vida Repercutida. Uma Leitura da Poesia de Gastão Cruz* é um original livro de exegese literária que funciona como um jogo de vozes de especialistas da poética do autor de *Repercussão*. Trata-se, no fundo, de uma prova de afinidades eletivas, dum projeto ousado e devedor de uma certa cumplicidade hermenêutica entre Pedro Eiras e Luis Maffei, cujos percursos académico e literário (são ambos poetas e têm interesses comuns: da filosofia à música, do teatro à docência de Literatura em universidades prestigiadas) se tocam e complementam. Essa cumplicidade deu origem a um dos mais importantes estudos sobre a poesia de Gastão Cruz, o qual acaba por ser também um importante contributo para o estudo da poesia portuguesa dos últimos 50 anos.

Desde logo, é o método, comparativo, intertextual e, ao mesmo tempo, analítico que anima e orienta cada um dos ensaios a dar-nos conta de uma exigente arquitetura do livro. Nenhum deles ultrapassa, em extensão, uma medida que entre os dois autores terá sido previamente ponderada: textos breves, conquanto profundos. Por outro lado, os estudos acompanham a diacronia de publicação da obra de Gastão Cruz (1961-2010). Não estamos perante exegeses estéreis, mas diante de inestimáveis aventuras hermenêuticas pelos poemas de Gastão. Estas convocam disciplinas e saberes vários: da filosofia à estética, da teoria literária à música, da História à antropologia. Logo, Pedro

Eiras e Luis Maffei conciliam o discurso académico — não se eximem a recorrer a certo jargão teórico, nomeadamente quando se debruçam sobre a dimensão inter ou subtextual ou palimpséstica dos textos em presença — com aquilo que, a nosso ver, é uma conceção do ensaio também como género tangencial à criação literária.

Não espanta, portanto, o uso da primeira pessoa, por vezes partindo a leitura crítica dum episódio vivido pelo ensaísta. Essa coloquialidade é patente, por exemplo, numa passagem dum ensaio de Eiras sobre *Rua de Portugal* (2002), na qual se recorda um episódio em *Marca de Água*, de Joseph Brodsky, onde o narrador vai a uma festa num velhíssimo *palazzo* de Veneza (p. 145). Este tom tangencial à crónica articula-se com uma cumplicidade outra, que é já a que se pretende ter com o leitor. Maffei, em análise de *A Morte Percutiva* (1961), inicia assim a sua aventura por esse livro: «Há, como é costume, livros a meu redor. São três os que cerco, me cercam, para a produção deste ensaio. Um deles: *Os Poemas*, reunião da poesia de Gastão Cruz editada em 2009. Abro o livro à página 33 e leio o título [...]» (p. 19).

Outras passagens do volume atestam o que acaba por ser, quanto a nós, outra interessante questão a ter em conta: pode um livro de dois ensaístas ser criação literária e arguta e científica aproximação a um dado problema? Sim. Este livro o comprova, já na sua barthesiana lição de exegese, já na sua especificidade estilística, porquanto a cada ensaio sobre a poética de Gastão Cruz corresponde um estilo, uma forma de dizer que identificamos com o modo Eiras-Maffei de ler poesia. O livro nasce, afinal, de um amor à literatura compartilhado por todos os agentes nele participantes. O próprio Gastão Cruz assina o texto de abertura. No final

do volume, onze leitores entrevistam o poeta — de Alexis Levitin a Rosa Maria Martelo, passando por Carlos Mendes de Sousa, Fernando Pinto do Amaral, Eduardo Lourenço, Luis Miguel Cintra, Manuel Gusmão ou Simone Caputo Gomes.

Rigor e depuração, a conceção do poema como urdidura verbal, assim como a tentativa de conciliar emoção vivida com exigência na escrita, eis o que primeiramente podemos identificar nesta poesia. Gastão fala-nos num efeito de transferência da emoção eventualmente biográfica para um objeto que se pretende exemplar ou modelar: o texto.

Nestes estudos procura-se levar o leitor ao entendimento da forma e do conteúdo dos poemas, destacando neles os efeitos de citação e os semas/lexemas que acabam por ser obsidiantes. Assim, numa primeira fase (a que vai de 1961 a 1969, com a publicação de *As Aves*), o sema «doença», «um dos tópicos estruturantes do primeiro ciclo», na perspetiva de Manuel Gusmão, é fundamental para lermos a obra. À doença histórica, que é também doença do amor (ou do amor como doença), seguir-se-á a preocupação com a questão da representação do real na linguagem (ou fala) da poesia, no segundo ciclo da sua produção: de *Teoria da Fala*, de 1972, até *O Pianista*, de 1984. Segundo o enfoque linguístico-temático dos dois ensaístas, uma terceira fase, de teor biográfico e onde a memória e o tempo são agenciados, inicia-se com *Crateras* (2000), prolongando-se até 2010 com *Escarpas*.

O texto introdutório, assinado por Gastão Cruz, e inicialmente publicado no *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias* em agosto de 2004, deve ser documento orientador para quem entrar no seu mundo poético. A obra de poesia como espelho de uma «autobiografia», sem que tal signifique confessionalismo, o poema

enquanto «reino puro da imagem», o ofício versificatório como consciência da linguagem, as relações entre poética e política — questão central, em particular se pensarmos nos livros publicados nos anos 60 e 70 — e a interseção de tempos (o passado no presente) e planos existenciais (o irreal mesclado num real inescapável) são ideias reconhecíveis desta poética densa e inteligentemente esquadrihada pelos ensaístas.

Rigor e exatidão estão de acordo com uma essencial linha de leitura desta obra: não raro, a poesia serve-se do seu modo complexo e autotélico de fazer linguagem para questionar as possibilidades de sentido da poesia em si mesma considerada. Como conhecer o «lago escuro» do próprio poema? A metáfora do «lago escuro», retirada de Pessanha, serve, na verdade, para Maffei e Eiras atentarem no trabalho vocabular, fonético e sintático, semântico e ideológico inserto em cada livro.

Quase sempre partindo dos títulos, primeira pista de leitura dos poemas, ambos empreendem um caminho hermenêutico por círculos, isto é, como se certas «artes poéticas», textos de poesia que versam sobre a poesia e que teoricamente se estatuem como *teorias* sobre o que deve ser o poema, iluminassem o «lago escuro» da linguagem que os diz. A análise dos poemas transforma-se assim em arqueologia, e a lente com a qual leem Gastão aumenta e detém-se em aspectos minuciosos, ora ideológicos, ora gramatológicos, eixos de sentido da obra gastoniana no seu engendramento. É o caso, segundo Maffei, da repetição de certos vocábulos: «morte», «doença», «corpo», «fala», «mar», «imagem», «casa», «água», os quais, na sua ambiguidade semântica, ora podem ser literalmente lidos (o mar em Gastão é, se quisermos, o mar da Ilha de Faro, mas é também o mar das recorda-

ções, que em vagas assolam o sujeito), ora solicitam um duplo entendimento do modo como funcionam símbolo e signos.

Quando em *Teoria da Fala* se escreve: «um verso é uma zona proibida / zero prego tabu o sol nos dentes / a zona é uma voz intrometida / as pessoas são vozes doentes», versos que afirmam quer a ideia da poesia como algo proibido, acessível a poucos, quer a mais literal noção do exercício da poesia como «zona» que, no contexto dos anos 70, não se podia frequentar, propõe-se um entendimento da linguagem de Gastão com base no jogo polissêmico que os seus poemas nos dirigem. Por metonímia, entrar na zona proibida da poesia seria experimentar o «hematoma», a laceração, que advém de se frequentar a *fôret des symboles* ou as metáforas que se repercutem na poética do autor. Determinadas interpretações dos poemas são mesmo legitimadas a partir de testemunhos do poeta, como se as relações entre texto e vida resultassem numa imbricada teia de sugestões à luz das quais o «eu» gastoniano é ele, autor empírico, e ao mesmo tempo um outro, personagem-encenação dum teatro irreal ou desrealizado que o tempo e a memória ativam no ato da escrita. Esse lado dramático relaciona-se com uma visão do mundo não raro desfocada ou toldada por certo halo onírico, sombrio.

Maffei empreende o trajeto da leitura de *A Doença* (1963) assinalando o mundo português doente dos anos 60, em que repressão e guerra eram realidades indesmentíveis. A «doença» pode ser vista não só como uma epidemia do fascismo, que grassava, mas também, como referi, enquanto doença do amor, «percepção de que a passagem do tempo equivale à falência amorosa» (p. 37), pois o amor «é adoecido pelo tempo, pela 'repressão' e pela 'guerra'» (*ibid.*). Nesta perspetiva, quando se leem os vo-

lumes editados por Gastão Cruz naquela década, Eiras e Maffei participam da mesma tese: foi também contra a doença política, contra a corrupção da palavra ou o seu silenciamento que a poesia emergiu e se instaurou como um dizer audaz, contrário à literalidade do viver político. Se quisermos, o poema é em Gastão Cruz um fenómeno de linguagem que coloca em cena não só (ou não tanto) o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Por isso essa permanente oscilação dum eu entre dois tempos/espacos: o literal, quotidiano, onde a doença tem o seu império e esse outro espaço/tempo, que é o «tempo neutro» da invenção literária, compensador desse mundo real das perdas ou do não acontecido.

Num ensaio de Eiras sobre a questão do nome em *Outro Nome* (1965), título que surge como «esperança de um nome outro, já não a morte e a doença» (p. 43), propõe-se que esse seja um livro que procura outros nomes, outras nomeações para «os nomes num livro», como se a poesia procurasse dar nova existência às coisas pelo ato de as nomear com «outro nome». Estratégia, aliás, do fazer literário como construção do verosímil. Pedro Eiras observa que é a partir de uma «gramática de escassez», de economia verbal que o poema se transforma no lugar onde se pode (re)criar o desejo, dando outra designação à angústia, à liberdade.

O que, sobremaneira, os ensaístas destacam é a total coerência, a absoluta harmonia entre a forma e a função, entre temas e motivos na poesia publicada por Gastão Cruz. Esse equilíbrio não pode deixar de se escudar numa forte noção do poder autorial — que é poder da assinatura — sobre os textos e a sua, digamos assim, «escritura». Explicita-se, então, um modo gastoniano de escrever, tópico também ele estruturante para a formulação duma poética. A consciência desse

estatuto da escrita como gesto de uma *téchne* é visível, por exemplo, na resposta que Gastão concede a Carlos Mendes de Sousa a respeito de um livro como *Crateras* (2000). Declara Gastão que há em *Crateras* um jogo entre realidade e ficção, entre abstração e experiência concreta dos factos e é essa interseção de planos que legitima ao mesmo tempo o *modus operandi* da escrita, uma escrita, uma gramática, um modo de dizer o real, sempre a meio caminho entre o que as palavras designam e o que os factos vividos foram na sua concretude.

Pedro Eiras, observando o funcionamento duma locução concessiva num poema de Gastão, esclarece: «‘Mesmo que’, concessiva algo céptica, se domine a linguagem, não é certo que palavras se adequem a coisas, como Gastão Cruz suspeita, coerentemente, ao longo de toda uma vida de poesia» (p. 169).

Essa descoincidência entre palavras e coisas, entre real e irreal, sonho e mundo concreto, coloca o poeta de *A Moeda do Tempo* (2008) em diálogo intertextual com Camões e Pessoa, aspecto devidamente assinalado. Escreve-se «num outrora agora». As «emoções linguísticas» tornam-se, assim, a resposta do autor aos postulados de Pessoa (a poesia é «intelectualização de emoções») e, de algum modo, aos princípios que a poesia camoniana instaura enquanto obra onde evolui uma *ficta persona*.

Pedro Eiras e Luis Maffei procedem a um trabalho intertextual que enriquece as sugestões de análise. Eiras sobre *As Leis do Caos* (1990) sentencia: «Existe, decerto, o ‘desconcerto do mundo’, que Camões glosou [...]. E dois modos de ler, ambos necessários. Genitivo objetivo: desconcerto do mundo, do mundo enquanto coisa desconcertada, partes que não se encontram, instrumentos que soam mas não se ouvem mutuamente, a

renúncia à música. Mas também genitivo subjectivo: desconcerto do mundo, do mundo como coisa desconcertante, porque o mundo desconcerta quem o toca, pertence ao mundo o desconcerto, nenhuma partitura legível nos cabe em sorte» (p. 121). E veja-se o que escreve Maffei a propósito de *Referentes* (1983): «[Gastão] empenha-se numa fala que põe em deslocamento a relação do sujeito com o mundo» (p. 108). Essa crise da referencialidade, *essa ameaça semântica carregada de sentidos insuspeitos* faz avançar a poética de Gastão ao encontro desse desconcerto.

Atentos aos mecanismos de engendramento do poema, à «surpreendente sintaxe», os dois críticos sustentam que Poesia 61 é o momento em que o poeta-crítico lança as bases do que podemos ver hoje como obra marcada por uma «vigilância linguística» (p. 20).

Em permanente diálogo com Jorge Fernandes da Silveira, pioneiro no estudo sistemático da poesia dos anos 60, e outros leitores de Gastão (de Eduardo Prado Coelho a Simone Caputo Gomes ou Rosa Maria Martelo), há espaço para destacar a expressão política desta obra («A poesia de Gastão sempre foi, e ainda é, política», p. 22-3) e lugar para destacar os ecos das traduções (Blake em particular) que em Gastão são ainda formas de fazer ouvir a sua voz. Explicando a simbiose entre esse lirismo vigiado, uma intelectualizada emoção e a faceta política dos seus poemas, resta dizer que o erotismo se torna transversal à evolução temático-estilística desta obra *in progress*.

Gastão Cruz surge-nos, enfim, como o poeta que, por excelência, questiona «um mundo de tempo e de perda» por meio dum discurso «tenso e intenso», como o definem Eiras e Maffei. De forma justa.

António Carlos Cortez