



COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'Escarpas', de Gastão Cruz]

Manuel Gusmão

Para citar este documento / To cite this document:

Manuel Gusmão, "[Recensão crítica a 'Escarpas', de Gastão Cruz]", *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan. 2011, p. 221-225.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

à partida. A decepção e o desânimo e o sabor amargo da vida impõem-se desde a infância: «Provei o sabor das azedas / (no campo de cebolas das competições de punhetas) / cedo demais» (p. 26); «No Inverno as chuvas queimam os rebentos / as raízes apodrecem sob os detritos e a Primavera / esconde de nós todos os anos a morte que vem» (p. 27). A abjecção e o grotesco, num universo com ressonâncias expressionistas estão patentes em numerosas passagens, nalgumas das quais nos recordamos de versos de Gottfried Benn: «Os dois ratinhos brancos / oferta do avô Domingos / decidiram passar férias / no meio de esfomeados / irmãos cinzentos felizes / por mudarem de dieta» (p. 12).

No último conjunto, *Por Isso Voltarei*, há o deslocamento do espaço urbano para o território insular dos Açores. Os poemas assumem um pendor descritivo e um tom vagamente etnográfico, mas são sobretudo marcas de aprendizagem pessoal e do estabelecimento de um compromisso existencial e ético: «Um homem no alto da rocha do canto da baía / ocupa-se a inventar palavra a palavra uma ilha / tão bem inventada como qualquer outra ilha» (p. 333). O «senhor manuel alves» é o principal destinatário da promessa de voltar formulada pelo sujeito e que no último poema verificamos encontrar-se cumprida: «o segredo que quero desvendar não é o da sua aguardente / por isso prometo que hei-de voltar» (p. 328); «Voltei senhor manuel alves voltei / e o senhor deu-me a honra / de dizer sim ao meu atrevimento / [...] / as minhas palavras escritas lêem-nas / os seus olhos inteiramente também / por isso voltarei sempre senhor» (p. 344). É neste tom afirmativo, de permanente recomeço, que o livro se encerra. São esboçadas as primeiras linhas de «uma teoria geral do enfado» (p. 335), mas há garantidamente maior arte na reivindicação da capacidade de inventar o mundo na desfo-

cagem inerente a toda a poesia: «melhor assim entretanto treinarmos a outra / arte a de inventarmos os outros e a nós / com os nossos olhos míopes / oleiros do mundo» (p. 343).

José Ricardo Nunes

Gastão Cruz

ESCARPAS

Lisboa, Assírio & Alvim / 2010

1.

Em 2006, publicou Gastão Cruz um curioso livro que me fornecerá alguns tópicos para ler este *Escarpas*, que acaba de sair. Trata-se de uma edição que reúne três livros, todos eles já editados, pela primeira vez, na segunda metade dos anos 60: *Outro Nome* (1965), *Escassez* (1967) e *As Aves* (1969).

O que a reunião desses três livros evidenciava era a existência de um ciclo no processo poético de Gastão Cruz, numa fase ainda inicial da formação da sua obra. Era o segundo ciclo dessa obra, cujo primeiro se formara com *A Morte Percutiva* e *Hematoma*, ambos de 1961, e *A Doença*, de 1963.

Se a reunião desses três livros evidenciava o seu carácter de ciclo, uma outra coisa ela só podia insinuar, e sobretudo para um leitor que lê a partir do futuro: é que o desenvolvimento da obra de Gastão Cruz se faz tendencialmente por ciclos, por ciclos processuais e não só temáticos.

Mas esse ciclo mostrava ainda o verdadeiro sentido do que parecia ser a grande opção estilística dessa poesia. A opção pela depuração discursiva, pela parataxe e pela perturbação da ordem sintáctica, pelos choques verbais e imagéticos, mais do que apenas uma repetição do modernismo, era, também, um retomar do que

fora na poesia de Quinhentos o *ethos* e a poética do maneirismo.

No mesmo ano de 2006, em que saíra a tal reunião inédita de três livros éditos, publicava Gastão um novo livro — *A Moeda do Tempo* —, que se relacionava com três anteriores, como o que nos aparecia, na altura, como o fim de um ciclo ou o princípio de um novo.

Esse ciclo — que de alguma forma hoje, depois de *Escarpas*, já podemos dizer que encontra em *A Moeda de Tempo* um livro de saída — viria de *Crateras* (2000), a *Rua de Portugal* (2002) e a *Repercussão* (2004). O que é que faz a unidade desse ciclo de outra vez três livros, publicados, outra vez, com dois anos de intervalo?

(Creio que factos como este dão testemunho do carácter de premeditação e cálculo com que Gastão Cruz tenta limitar o acaso na formação da sua obra.)

Respondendo à pergunta, eu diria que é o modo como, buscando e sustentando uma quase transparência da linguagem, a poesia se faz memória e configuração da memória de tempos e circunstâncias passadas. Essa memória em que a circunstância presente se lê no modo como recorda e busca reconhecer no instante que já passou o traçado de um vinco no rosto de agora.

Um poema do primeiro livro do ciclo, *Crateras*, diz no seu título «a poesia depende da memória». Mas esse mesmo poema complica a aparente clareza do seu título. Desde logo quando diz, a abrir:

A poesia depende da memória
É a sua matéria o que se esquece
ou lembra, tanto faz; não há história
da vida verdadeira

(p. 70)

Sabemos ou julgamos saber que memória e esquecimento se implicam mutuamente e que não há uma vida biográfica

que possa ser ou estar como vida verdadeira fora da poesia, e na qual a poesia encontraria a sua verdade.

2.

Gastão Cruz é daqueles poetas que não consentem a si mesmos o esquecimento de que a sua arte comporta uma *poietike techné*, que implica quer a memória de tradições, formas, regras ou convenções, quer o modo de as esquecer ou abandonar, quer ainda de as reinventar, agora só para o indivíduo que escreve e para a contingência de um projecto que se intenciona, de um propósito expressivo, ou de um efeito a produzir. Em Gastão Cruz, esta *poietike techné* não é uma estrita técnica nem uma tecnologia verbal; é também uma «técnica do corpo» e da formulação das emoções que o golpeiam e devastam.

Se em *Crateras* se entreteciam poemas de poética e de auto-reflexão lírica, com poemas de rememoração de circunstâncias existenciais concretas, em *Rua de Portugal* e *Repercussão* eram sobretudo estes que avultavam.

A Moeda do Tempo é, quanto a mim, o poderoso retorno a um modo de reflexão e meditação líricas que *Escarpas* continuará e ampliará. Em *A Moeda do Tempo*, regressava-se a uma poesia da recordação próxima e longínqua, a uma poética da memória de circunstâncias, mas submetidas a um mais intenso tratamento auto-reflexivo e a uma voz que, sem se tornar enfática, amplia a sua gama de tons, busca uma sabedoria e sustenta e renova a dicção de uma «água / anterior à água das palavras» (p. 67).

O livro, como é hábito acontecer com este poeta, é claramente organizado. Desta vez a muito clara unidade de inspiração que enlaça a diversidade dos motivos conduz a uma organização em apenas duas sequências, com igual número de poemas cada uma — 27. A primeira sequência,

«Coisas Contemporâneas», inicia-se com um curto poema, cujo título retoma o do livro, e termina com o mais longo poema do livro, que recebe como título o da própria sequência que fecha. A segunda, «Nós o Mundo», começa com um poema breve, «O Futuro do Sol», e termina com o poema mais longo da sequência, cujo título repete.

Nos livros imediatamente anteriores, o mecanismo da recordação lírica deixava-se ler enquanto constituição de um «presente do passado», escutando «o som do mundo» que ressoa nos versos que o poeta vai escrevendo ao recordar os de outros poetas. Neste livro, a experiência do tempo amplia-se, multiplica os seus casos, os seus passados e os procedimentos de escuta. A experiência do tempo é simultaneamente experiência do mundo e da linguagem. Assim é desde há séculos e, na forma que será a da modernidade estética, assim é desde Baudelaire. Em *Hematoma* (1961), há um poema que discretamente cita Baudelaire, quebrando na fronteira de verso a expressão «flor / do mal». Agora, quarenta e cinco anos passados, em *A Moeda do Tempo*, o poema «Coisas Contemporâneas», que é talvez um dos corações do livro (sendo que o outro é o poema «Nós o Mundo») constrói um dos seus principais movimentos com material verbal e imagístico que vai buscar ao famoso soneto de Baudelaire «Correspondances». E o modo como joga a citação alude ao tempo que entretanto indelevelmente passou.

[...] contemporâneos afinal de que
coisas e símbolos, a natureza já
não sendo o templo de pilares vivos
mas o templo do tempo em que entre o
vivo o que viveu e o que viverá
só lembramos a breve ondulação
de marés e raízes

(p. 37-8)

A experiência do tempo, enquanto experiência da contradição entre a perda e a permanência, contamina a experiência do mundo, e joga-se entre o pavor solipsista — «O mundo acabará quando não formos nós / o mundo: tudo existe / somente no olhar; gente passa» (p. 72) —, que é uma espécie de resposta à hostilidade do mundo que «um dia [...] irá apagar» os versos e a incerta esperança de que o «próprio mundo original» seja esse lugar que guardaria, «escritos», «Os poetas que emudecem» e aquilo «que imita os versos e os ilimita».

Esta poesia, mais uma vez, se imagina e mostra como uma espécie de música, que joga no *enjambement* a autonomia do verso que lhe vem da sua diferença ou da sua construção prosódica, por exemplo lançando o verso entre duas sílabas que rimam escurecendo embora: «E belo se algum tempo pode sê-lo» (p. 47).

3.

Venhamos então a este novo livro. O título *Escarpas* dá o nome de um acidente geográfico ou, mais precisamente, geológico, por uma existência ou um viver no tempo.

É assim curioso que um livro que vem directamente de *A Moeda do Tempo* tenha um título que remete para o primeiro livro do ciclo anterior, *Crateras* (2000). Trata-se, segundo julgo, de um sinal da unidade da obra para além das diferenças cíclicas. Sinal esse que é reforçado pelo facto de, no poema inicial de crateras, «Canção», surgir a palavra «escarpas» precisamente no mesmo sentido funcional que a palavra tem no título do novo livro, no título da sua primeira secção e nas suas ocorrências nos poemas dessa secção.

Estamos não só entregues a uma metáfora mas a um tipo semelhante de metáforas e que indiciam o modo como o lírico tende a propor uma paisagem fisi-

ca como objectivação de uma paisagem íntima.

Entretanto, enquanto *Crateras* reunia sem indicação de sequências um conjunto de poemas e *A Moeda do Tempo* organizava em duas partes apenas os seus poemas, *Escarpas* apresenta uma distribuição dos poemas por cinco conjuntos, o que é um traço de uma inequívoca vontade de construção.

Esses cinco conjuntos ou sequências organizam-se assim:

1. Uma pequena sequência, de quatro poemas, intitulada «Escarpas», que funciona como um prólogo ou uma abertura em sentido musical, introduzindo, sob o modo da meditação, o tema da existência no tempo como passagem e convívio com a morte, forma de experiência do exílio e da perda.

2. A seguir, vêm duas amplas sequências, que formam uma espécie de corpo central do livro. Intituladas «O Que Fez Sentido» e «Sopro», estas duas sequências unem o mecanismo da recordação e a meditação sobre o lírico, enquanto sua configuração. Um pormenor de composição assinala aqui a vontade de construção: qualquer das duas sequências abre e fecha com poemas que têm o mesmo título. Esses títulos — «Particípio Presente» (I e II) e «Oxímoros para Uma Ausência» (I e II) — fazem ressoar dois tópicos ou motivos da poesia e da poética deste livro: por um lado, o papel da rememoração circunstancial de uma circunstância e, por outro lado, o que poderíamos chamar o paradoxo do envelhecimento em que a acumulação de experiência é simultaneamente acumulação de ausência e de perda. De forma mais ou menos acentuada, a poesia de Gastão Cruz sempre jogou com processos de retomada e variação; estes poemas, de forma intensa, mostram isso mesmo: «Particípio Presente I» escande o texto do poema por quatro quin-

tilhas; «Particípio Presente II» escande um texto verbalmente idêntico pelas estrofes de um soneto regular. Ao fazê-lo, a diferente distribuição das palavras pelos versos revela que o texto não é, de facto, rigorosamente idêntico, designadamente porque as palavras entram em diferentes relações umas com as outras. No caso do outro poema, temos em I e II uma mesma forma, a de um dístico, que organiza material verbal distinto.

Jogando com os títulos destas duas sequências, podemos dizer: durante um tempo longo, «sopro» foi uma metáfora respiratória para dizer o modo lírico. Este sopro contudo encontra aqui o fantasma da ausência que se torna uma forma resistente em que se esvai a presença. Esse processo fatal é o que leva a essa lição de vida que é o perder-se o sentido que se fez; assim como se torna inexplicável a ausência que já como explicada se teve.

3. Duas sequências terminam o livro, jogando de outra maneira o jogo temático entre o exercício da memória e a meditação lírica sobre a poesia.

A 4.^a sequência, «Forma», toma como objectos da memória elementos vários de outras artes (pintura, música, teatro) e assim indirectamente diz a poesia. Para além disso, fica claro o quanto a poesia é um projecto (ameaçado embora) de sentido, mas também que só através da forma o sentido se diz ou se ausenta. E, ainda, que a forma da poesia é um dar de forma à vida. De tal modo que a vida que a poesia modela se confunde com a vida que se tem, a ponto de nenhuma delas poder ser o puro lugar exterior de uma verdade da outra.

A 5.^a e última sequência «As Palavras e as Coisas», como este seu título o anuncia, traz-nos de novo a um movimento explícito da poesia sobre a poesia; ou, se me perdoarem a expressão, a uma teoria da poesia.

Isto a que chamo «poesia da poesia» ou «teoria da poesia» não remete para um momento da sua história originado em Mallarmé, antes se refere ao movimento pelo qual a poesia se mostra e representa ou simboliza no movimento de um poema.

Esse duplo movimento, gesto e figuração, mostrado ou simbolizado, explícito ou apenas implicado, é aquilo que nós podemos encontrar latente desde a distinção na poesia dos trovadores galego-portugueses entre cantigas de amor e cantigas de amigo.

Ou, dito de outra maneira, esse duplo movimento é uma espécie de condição de possibilidade de que cantar a poesia seja cantar o amor ou o amor e a morte. Possibilidade latente desde os cancioneiros medievais até livros como este. Livros onde cantar a memória de um galo em Arzila, de um encontro no Harrods, tentar descrever o nome de um corpo ou o início do vivido, na pele, a ausência de separação entre vivos e mortos nos cemitérios lituanos é cantar a poesia.

Ou, dito ainda de outra maneira: escutemos o início de «Uma Elegia» — «O tempo é o conceito essencial. Formámo-lo sem sabermos que éramos a sua própria substância, ele a nossa matéria.» Este início recorda-nos os versos de «Ácidos e Óxidos», de Ruy Belo: «simples questão de tempo és e a certas circunstâncias de lugar / circunscreves o corpo»; mas o que agora me interessa é a evidente vontade de «teoria» que aquelas duas frases manifestam. Se agora eu disser que Gastão Cruz se tem crescentemente aproximado de ser um poeta elegíaco, já fica demonstrado que a elegia é uma forma disponível para estes *élans* pela teoria, e para uma poesia que canta a poesia, sem por isso se tornar abstracta.

Manuel Gusmão

Maria Andresen

LUGARES, 3

Lisboa, Relógio D'Água / 2010

O novo livro de Maria Andresen, *Lugares*, 3, retoma o seu primeiro título publicado: *Lugares*¹. Dividido em três partes, «Iluminações», «Lugares Solares» e «Lugares Imoderados», o livro percorre diferentes caminhos numa errância por diversos lugares, várias experiências ecrásticas, a partir do cinema, da música e da pintura. O primeiro andamento, «Iluminações», transpondo para a poesia o diálogo, sobretudo com alguns filmes ou quadros, interpreta-os e romanceia-os à medida que vai construindo uma identidade tecida de imagens, memórias, experiências, *lugares-limite*, como são «todos os lugares da vida» (p. 18). Sob o signo da luz, por vezes de uma «adversa luz», de uma luz fria, já que «o sol quando brilha é baço» (p. 9), ou porque «é duríssima e doce a luz» que «suspende» (p. 19), este conjunto de poemas joga com o contraste entre a luz e a penumbra, o visível e o invisível, aquilo que o olhar ilumina e aquilo que ele silencia. O olhar ilumina o quadro, o filme, o poema, dá-lhe os contornos necessários à sua existência, apesar de a imagem ser furtiva como a alegria ou a própria vida. Neste sentido, a memória preserva a imagem (do quadro, do filme, do poema, do lugar, das experiências vividas) e tenta recriá-la e mesmo romanceá-la num diálogo nunca acabado entre um eu e um tu que passa frequentemente pelo diálogo com o(s) outro(s): personagens de filmes ou de quadros, de cenários vividos ou imaginados, outros poetas, músicas ouvidas ao longo da combustão dos tempos.

Numa gradação que passa pelos três lugares do livro, pelos seus três andamentos, esta poesia percorre um caminho que vai de «Dies Irae I (Dreyer)», título do primeiro poema do livro, até «a D.us»,