

Cecília do Carmo Mendes Ferreira

**A Dor Representada**  
**n' *As Pedras Negras* de Gastão Cruz**

Dissertação de Mestrado em Literaturas  
Românicas Modernas e Contemporâneas  
apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade do Porto

Porto 2003

Aos meus pais e à minha irmã

## AGRADECIMENTOS

À minha família que, paciente e incansavelmente, me apoiou em todas as horas.

Aos meus amigos, que tiveram sempre uma palavra de incentivo e de confiança em relação ao meu trabalho.

À Professora Doutora Maria João Reynaud que, no ano curricular do mestrado, no seminário intitulado “A Enunciação na Poesia Portuguesa Contemporânea”, me abriu caminhos para o conhecimento da poesia. Agradeço-lhe pelas imprescindíveis sugestões bibliográficas, por me ter apresentado a poesia de Gastão Cruz e o poeta, por me ter feito acreditar, sempre, na concretização deste trabalho, transmitindo-me segurança, confiança e motivação.

Ao Poeta Gastão Cruz, por ter sempre uma palavra de amizade para me dar, pelo que me tem ensinado, com o rigor e a exigência que o caracterizam e tanto me incentivaram.

## ÍNDICE GERAL

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>14</b>
<b>Uma Poética da Dor e da Negatividade.....</b>	<b>14</b>
1. A Morte Iniludível .....	15
2. O Porecimento do Corpo Datado .....	33
3. A Impetuosidade do Tempo .....	49
4. Os Quatro Elementos .....	69
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>89</b>
<b>A Encenação da Enunciação .....</b>	<b>89</b>
1. Cinquenta e Três Poemas em Acto Único.....	90
2. A Emoção da Matéria e a Matéria da Emoção .....	95
3. Uma “Intuição” Objectivante .....	100
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>115</b>
<b>Linguagem e Criação.....</b>	<b>115</b>
1. Subsídios para uma Arte da Escrita .....	116
2. Um Monumento aos Mortos.....	131
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>139</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>143</b>
1. Do Autor.....	144
2. Sobre o Autor.....	146
3. Geral.....	151
<b>ANEXOS.....</b>	<b>161</b>

*Não se pode conhecer, nem estudar, nem ensinar, nem viver, aquilo que, no fundo e em verdade, se não ama.*

Jorge de Sena

## INTRODUÇÃO

*Não é hoje possível pensar a poesia sem qualquer enquadramento histórico: ninguém escreve a partir do nada, ninguém lê sem uma memória anterior.*<sup>1</sup>  
Paula Morão

Gastão Cruz começou a escrever muito cedo, sobretudo motivado pelo exercício crítico que o seduziu desde que ele e um amigo de escola primária – Passos Valente, que se suicidou aos 22 anos, e que, segundo o poeta, era uma mente brilhante – começaram a trocar os primeiros poemas, tecendo críticas um ao outro. A escrita da poesia, enraizada desde a adolescência, encaminha o poeta para a Faculdade de Letras de Lisboa, onde conhece Luiza Neto Jorge e Fiamma Hasse Pais Brandão. Estes três poetas, juntamente com Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta, decidem reunir os seus poemas num volume colectivo que tem por título *Poesia 61*, editado em Lisboa.

*A Morte Percutiva*, inserida no conjunto de plaquetes que deu origem à *Poesia 61*<sup>2</sup>, é o primeiro trabalho do poeta, o mais jovem dos cinco autores reunidos no volume, e o único estreante. A publicação teve um único número, mas este foi suficiente para imprimir no panorama literário da época uma profunda renovação do discurso poético português, uma vez que o seu objectivo primordial era a “autonomia da palavra”, bem como a sua consequente revalorização.

Esta preocupação com a palavra não é, contudo, nova. Houve movimentos nas duas décadas anteriores que abriram caminho para que esta revolução fosse possível. A partir dos anos 40 começava já a notar-se uma renovação da poesia, que reagia contra o presencismo e o neo-realismo, duas tendências divergentes da literatura da época<sup>3</sup>, e à qual estão associados nomes como o de Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Ruy Cinatti e Carlos de Oliveira, que se empenharam fortemente no sentido de “restaurar o tão abalado poder da palavra”.<sup>4</sup> A linguagem passa, assim, de “veículo” a “produtora da realidade”<sup>5</sup>, e o significante ganha uma força e um valor desconhecidos até então.

---

<sup>1</sup> Paula Morão, “Poesia e História – O Nó Górdio”, *Limiar*, n.º 5, 1995, p. 41.

<sup>2</sup> Cinco plaquetes compõem *Poesia 61: A Morte Percutiva*, de Gastão Cruz, *Morfismos*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, *Quarta Dimensão*, de Luiza Neto Jorge, *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta e *Canto Adolescente*, de Casimiro de Brito.

<sup>3</sup> Maria de Fátima Marinho, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX, Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989. Maria de Fátima Marinho salienta esta divergência visível na década de 40 nos intelectuais portugueses ao afirmar que o grupo que seguia a tradição presencista e o grupo neo-realista representavam tendências que “se não eram radicalmente opostas apresentavam, todavia, mais pontos de ruptura do que de contacto (...)”, p. 13.

<sup>4</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, [1976], 2ª edição, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1999, p.16.

<sup>5</sup> *Id.*, ed. cit., p. 17.

Também o surrealismo, que chega a Portugal apenas em 47, teve um peso decisivo na evolução da poesia desses anos, deixando um legado inalienável, ao alterar “mentalidades, estruturas e esquemas aceites, até aí, sem vacilar.”<sup>6</sup> A sua herança revela-se essencialmente numa nova concepção de imagem que “é indissociável de um processo de libertação da palavra poética.”<sup>7</sup> Segundo Gastão Cruz, é “a poesia surrealista [que] (...) prepara a desagregação do discurso de que se ocupará Poesia 61 – ou parte dela”<sup>8</sup>.

Este grito de liberdade ecoa intensamente na década de 50, uma das décadas mais frutíferas e ricas da história da poesia portuguesa. Por um lado, porque muitos poetas atingem nesta altura a sua maturidade poética, e, por outro, porque há um número significativo de revistas literárias inovadoras, nomeadamente a *Árvore*, que, na opinião de Gastão Cruz, é “o órgão mais representativo da poesia de 50”<sup>9</sup>. Como sublinha Georges le Gentil, os seus poetas tentaram reencontrar através da linguagem o segredo do ser e uma poesia «consciente d’elle-même: poésie de la poésie, discours ‘métapoétique’»<sup>10</sup>.

Luís Adriano Carlos refere-se a esta profícua década de poesia, em que surgiram revistas como a *Árvore* (1951), *Cassiopeia* (1955) e *Cadernos do Meio-Dia* (1958), como uma “década de labor interventivo em nome de uma ideia de renovação poética que daria frutos esplendorosos nas jovens gerações da segunda metade do século, com imediata incidência na *Poesia 61* e na Poesia Experimental”<sup>11</sup>.

Fernando Guimarães aponta a importância de alguns poetas da geração de 50 na definição de uma nova orientação poética. É o caso de Fernando Echevarría, cujos livros *Entre dois Anjos* e *Tréguas para o Amor*, publicados respectivamente em 1956 e 1958, “faziam nascer uma voz promissora contra um discurso gasto e excessivo”<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> Maria de Fátima Marinho, “Poesia Portuguesa 1960-1990: A Experiência dos Limites”, *Iberoromania, Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas*, n.º34, Gustav Siebermann, 1991.

<sup>7</sup> Maria João Reynaud, «O apelo das imagens», *Limiar, Revista de Poesia*, n.º 11, 1999, p. 34. É no sentido dessa *libertação da palavra poética* que André Breton no *Manifeste du Surréalisme* (1924), profere a seguinte afirmação: «Pour moi, [l’image] la plus forte est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique (...)», *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1975, p. 50.

<sup>8</sup> *Id.*, ed. cit., p. 158.

<sup>9</sup> *Id.*, ed. cit., p. 197.

<sup>10</sup> Georges le Gentil, *La Littérature Portugaise*, Paris, Éditions Chandeigne, 1995: «Il s’agit pour eux de retrouver, par le langage, le secret de l’être; et toute cette poésie se veut, en même temps, suprêmement ‘intelligente’, consciente d’elle-même: poésie de la poésie, discours ‘métapoétique’», pp. 228/9.

<sup>11</sup> Cf. *Árvore. Folhas de Poesia*. Edição fac-similada, Introdução e Índice de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. IX, X.

<sup>12</sup> Luís Miguel Nava, “Os anos 60: Realismo e Vanguarda”, *A Phala*.

Não podemos esquecer que Fernando Echevarría e outros poetas da geração de 50 são divulgados por Jorge de Sena na sua antologia *Líricas Portuguesas* (1958). Cf. Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, 3ª Série, Selecção, Prefácio e Notas, 1ª parte, Lisboa, Portugalíia Editora, 1958.



Fernando Guimarães chama, aliás, a atenção para a importância desta voz poética, ao afirmar que: “ (...) Fernando Echevarría antecipa, de certo modo, uma tendência que nos anos 60 se há-de afirmar, pelo modo como opta pela concentração verbal, pela valorização da imagem, por uma sintaxe por vezes elíptica que conduz a um maior ou menor isolamento vocabular.”<sup>13</sup>

De extrema importância foram, também, os cinco números de *Caderno de Meio-Dia*, que deram conta da intensa actividade poética das últimas décadas, indicando já o novo rumo que a poesia iria tomar num futuro muito próximo. Como diria Gastão Cruz, “apontaram o que iria ser o caminho imediato da poesia portuguesa.”<sup>14</sup>

Como refere, ainda, Luís Adriano Carlos, “estavam portanto criadas as condições para a fertilidade do Modernismo no pós-guerra, o que explica o papel crucial dos poetas do início da segunda metade do século numa súbita transformação qualitativa da poesia e do entendimento das suas relações com a realidade sem sacrifício da sua natureza estética.”<sup>15</sup>

Na transição da década de 50 para 60 os temas em torno dos quais gira a criação poética são sobretudo o da poesia e o das palavras, como se pode ver no poema de Eugénio de Andrade, “As Palavras”, de *Coração do Dia* (1958):

São como um cristal,  
as palavras.  
Algumas, um punhal,  
um incêndio.  
Outras,  
Orvalho apenas.

Também em Carlos de Oliveira esses temas são frequentes, como podemos comprovar no poema “Vento”, de *Cantata* (1960):

As palavras  
cintilam  
na floresta do sono  
e o seu rumor  
de corças perseguidas  
ágil e esquivo

---

<sup>13</sup> Fernando Guimarães, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (organização e direcção), Lisboa, Presença, 1996.

<sup>14</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 205.

<sup>15</sup> Cf. Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. X.

como o vento  
fala de amor  
e solidão:  
quem vos ferir  
não fere em vão,  
palavras.<sup>16</sup>

Não há, ao contrário da ideia largamente difundida, qualquer declaração ao longo do volume *Poesia 61* que nos permita ver estes jovens poetas – o mais velho tinha 25 anos – como constituintes de um grupo, quando é o próprio Gastão Cruz que afirma: “Éramos da mesma geração e tínhamos, naturalmente, leituras comuns e gostos um bocado parecidos. Escrevíamos coisas que talvez tivessem algumas afinidades, mas ninguém pensava fazer daquilo um movimento literário”<sup>17</sup>.

É possível, no entanto, falar de uma poética comum, no que concerne à “linguagem, ao lugar da palavra no poema, às inúmeras ou restritas possibilidades de significação que ela promove, ao rigor da construção”<sup>18</sup>, tentando “criar uma linguagem onde a poesia cintile em cada palavra, em cada imagem, em cada verso”<sup>19</sup>, até pelas fontes comuns onde beberam.

Gastão Cruz realça em diversos textos críticos, a propósito da poesia dos finais dos anos 50 e da década de 60, essa confluência dos poetas, relativamente à exploração da palavra: “Existe uma acentuada convergência de quase todos os principais poetas em actividade nos finais da década de 50 e durante toda a década de 60, tanto da nova geração como das imediatamente anteriores, no sentido de explorar, com maior ou menor radicalismo, é claro, as potencialidades da palavra poética (...) A mensagem do poema será, portanto, a sua própria linguagem e só a temperatura desta legitimará o poema e certificará a eficácia poética do conteúdo”<sup>20</sup>.

Todavia, nunca é demais realçar a individualidade e a especificidade dos poetas da década de 60, cada um deles seguindo percursos tão importantes quanto singulares.

Influenciada pelo intenso fervor literário que a precedeu, a poesia de Gastão Cruz não seguiria apenas no sentido da autonomia e reabilitação da palavra, mas também no de apontar o dedo para a situação política que então se vivia no país, sob um clima de

---

<sup>16</sup> Carlos de Oliveira, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 177.

<sup>17</sup> Cf. Luís Miguel Queirós, “A Pós-Modernidade é um Guarda-chuva”, *Entrevista, Público, Mil Folhas*, 2000, p.93.

<sup>18</sup> Jorge Fernandes da Silveira, *Portugal Maio de Poesia 61*, 1986, Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p.17.

<sup>19</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 172.

<sup>20</sup> Cf. Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 124.

crescente tensão. Essa conjuntura não poderia deixar de ter um peso substancial na sua vida e, conseqüentemente, na sua poesia. Assim, o poeta começou a escrever a partir do que via, do que vivia e do que não podia viver. Quando lemos os seus livros de juventude, a nossa memória acorda aflições e angústias de um tempo que nunca deixou de se manifestar na obra poética do autor.

A época em que publicou *A Morte Percutiva* (1961) foi violentamente marcada pela repressão, pela censura aos meios de comunicação, pela guerra colonial, pela PIDE e pelo medo generalizado da população. Era impossível aos jovens poetas da altura ficarem alheios ao que se passava à sua volta, porque a ameaça, a desolação e a escassez de liberdade eram constantes. Seguiam a sua actividade tentando – através da escrita – “aceder à brutalidade do real”<sup>21</sup>, subverter os pseudovalores veiculados pela ditadura e aniquilá-la<sup>22</sup>.

Como refere Gastão Cruz, na época, vivia-se uma realidade enferma, onde “até o amor e o corpo não podiam deixar de fazer parte de um país doente”<sup>23</sup>.

Entretanto, os anos foram passando, mas essa marca profunda, gravada no mais íntimo do poeta, jamais se dissipou e, cada vez que ele dá voz à poesia, a dor desse tempo vai-se desenhando, com contornos mais ou menos precisos, até porque, com o fim da ditadura salazarista, a instabilidade não acabou e a realidade continua enferma. Quem foi jovem “num país envenenado pela repressão e pela guerra [não pode] ver a realidade com lentes cor-de-rosa”<sup>24</sup>. Ainda hoje persiste essa “intranquilidade”<sup>25</sup> e essa “insegurança perante a ameaça do real”<sup>26</sup>, como sublinha o poeta: “continuo a sentir que estamos permanentemente ameaçados. Somos rodeados por ameaças tão fortes de violência e destruição, que me parece difícil possuir um grande optimismo, sendo permanentemente confrontado com elas.”<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> António Franco Alexandre, “*Poesia 1961-1981*, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], *Colóquio/Letras*, n.º 81, Setembro 1984.

<sup>22</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit.: “Guerra, opressões de todas as espécies – foi a luta contra tudo isso, a recusa de tudo isso, com indignação ou com sarcasmo, que principalmente nos uniu, assim como a ilusão de que, exterminado o fascismo, tudo o que detestávamos (a mentalidade reaccionária, a direita política, o obscurantismo cultural e ideológico) ruiria com ele”, p. 161.

<sup>23</sup> Gastão Cruz, *Poesia 1961-1981*, Porto, O Oiro do Dia, 1983, citado da badana.

<sup>24</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>25</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, *mAGAZINEartes*, número 4, Março 2003, p. 75.

<sup>26</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>27</sup> *Id.*, *ibid.*

**A Dor Representada n' *As Pedras Negras* de Gastão Cruz**, título que decidimos atribuir a este trabalho, e que retoma as últimas palavras do poema “Representações”<sup>28</sup>, aponta o sentido de uma abordagem possível deste livro publicado em 1995, e que encerra o volume de *Poemas Reunidos*, editado pelo poeta em 1999.

O objectivo que presidiu a este estudo foi o de abrir pistas de leitura para estes poemas, pois parece-nos que *As Pedras Negras* são algo mais do que o que os críticos em geral nelas viram. Isso mesmo afirma Gastão Cruz no texto introdutório de *Poemas Reunidos*: “suponho (...) que os seus registos são mais variados do que foi notado por quantos sobre ele escreveram.”<sup>29</sup>

Seria, obviamente, erróneo ignorar todo o contexto de dor e de perda que envolveu o aparecimento deste livro, – até porque, como confirma o poeta, este é um livro “em que o tema da morte é central”<sup>30</sup>, mas será também nosso objectivo primordial demonstrar que mesmo num ambiente de morte, de dor e de perda imensa, é sempre possível encontrar vida, pois existe, efectivamente, um tom positivo n' *As Pedras Negras*.

Este estudo está estruturado em três partes que contemplam uma abordagem da dor e do seu reverso nos cinquenta e três poemas, bem como todos os elementos que justificam a nossa leitura.

No primeiro capítulo traçamos uma poética da dor e da negatividade n' *As Pedras Negras*, tentando mostrar que esta se desenha devido à comparência iniludível da dor, da morte, do tempo, do perecimento do corpo e da perturbadora presença dos elementos primordiais.

Embora exista, deveras, uma profunda consciência da precariedade da vida, e a sombra da morte esteja à flor das palavras, nunca os poemas resvalam para o registo autobiográfico ou para o intimismo.

É neste sentido que, no segundo capítulo, tentamos abordar a problemática da enunciação poética n' *As Pedras Negras*, demonstrando que existe toda uma encenação que envolve o acto de escrita e percorre o livro, e onde a emoção é filtrada, e “eu” é suplantado pela impessoalidade necessária ao acto poético.

---

<sup>28</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 383/4.

<sup>29</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1966-1995)”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 33.

No nosso trabalho optámos por utilizar esta edição a partir da qual todas as citações serão feitas, à excepção dos livros publicados posteriormente. Esta opção funda-se no facto de todos os livros nela incluídos terem sido revistos pelo autor antes da sua publicação conjunta.

<sup>30</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», *Entrevista, Avui*, Barcelona, 06 Fevereiro 2003.

Finalmente, no terceiro capítulo, pretendemos reflectir acerca da linguagem e da criação n' *As Pedras Negras*, demonstrando como se constrói uma arte de escrita, que é, também, um sumptuoso monumento aos mortos, erigido com palavras, vivas, o que nos convida a considerar que há, certamente , muito mais que morte e dor neste livro.

## CAPÍTULO I

### Uma Poética da Dor e da Negatividade

## 1. A Morte Iniludível

*Só a dor tem grandeza e é criativa*  
Nietzsche

*a dor move desenhos sobre a cinza*  
Gastão Cruz

*A voz e a vida a dor me está tirando*  
Camões

A dor, “esta falta d’ harmonia”, este “deserto imenso, / resplandecente e imenso”<sup>31</sup>, essa manifestação que toca todos os homens, tem tido ao longo dos tempos um lugar privilegiado nas diferentes manifestações artísticas – memoramos, particularmente, a *Guernica* de Pablo Picasso e o *Desterrado* de Soares dos Reis.

De facto, a dor é uma palavra intemporal e ecuménica – na medida em que está em todos os tempos e em todos os lugares – , e nem por isso a sua complexidade se esbate. Muitos foram, são e serão aqueles que querem dominar este fenómeno que toma conta do corpo e da mente, mas tal fim tem-se revelado infrutífero, porque a dor é um mal inerente à existência dos seres e das coisas. Gastão Cruz “sempre f[oi] particularmente sensível (...) à avassaladora presença da dor em tudo o que nos rodeia”,<sup>32</sup> e, inexoravelmente, a dor vai-se aguçando à medida que o tempo vai passando. Como refere o poeta, “cada dia, cada ano que passam, vemos rarefazer-se à nossa volta o nosso mundo afectivo e à medida que avançamos na idade sentimos mais esse vazio e essas ausências.”<sup>33</sup>

À luz destas afirmações, podemos ver os livros de Gastão Cruz como uma tentativa de contestar a dor, de exorcizar acontecimentos mais negativos que pautaram o seu percurso de vida, porque há em tudo o que escreve uma necessidade instintiva de atenuar o sofrimento, carreando-o para o poema e aí o transfigurando, o que não faz da dor, de forma alguma, uma mera necessidade estética ou um simples artifício da linguagem. Nos dias de hoje fala-se muito da “dor”, ligando-a à memória da nossa história recente, de uma dor colossal, extensível a todo o planeta, e atribui-se essa dor geral do mundo ao holocausto, o qual é, segundo alguns estudiosos, o acontecimento mais cruel da história da humanidade.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Camilo Pessanha, “Tenho sonhos cruéis: n’alma doente” e “Branco e Vermelho”, *Clepsydra*, Lisboa, Relógio D’ Água, 1995, pp. 80 e 135 respectivamente.

<sup>32</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», loc. cit.

<sup>33</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 75.

<sup>34</sup> Jacinto Choza, “Ontosociología del Sufrimiento”, in *A Dor e o Sofrimento, Abordagens*, Coordenação de Maria José Cantista, Porto, Campo das Letras, 2001: “(...) el holocausto es el dolor y el sufrimiento mayor que puede haberse dado en la historia en cualquier momento precedente.”, p. 178.

E se Auschwitz<sup>35</sup>, Dachau, Buchenwald ou Treblinka marcaram tão fortemente o mundo, a verdade é que houve outras formas de repressão menos violentas, que trouxeram graves consequências para Portugal e que afectaram indelevelmente Gastão Cruz, como já referimos na introdução. O poeta, volvidos todos estes anos, ainda comenta: “era difícil não ter uma visão pessimista de um mundo assim doente, de repressão e de guerra”<sup>36</sup>.

Hoje, ainda que a linha temática da sua poesia continue a mesma, as preocupações são já não de cariz político, mas, sobretudo, humano. Fala-se de uma dor causada pelo que de mais justo – no sentido da sua equidade entre os homens – existe neste mundo: a morte.

O contacto de Gastão Cruz com a morte reporta-se à adolescência<sup>37</sup>, o que se reflectiu logo nos primeiros livros<sup>38</sup>. Este tema nunca se apaga completamente na sua obra, ressurgindo no “meio do caminho”, isto é, com a “chegada aos 40, precedida de mortes que, a partir daí, (...) foram envolvendo [o poeta]”<sup>39</sup>, como a de Carlos Oliveira e Ruy Belo, grandes amigos de Gastão Cruz, à memória dos quais é dedicado *O Pianista*, livro onde são também lembrados outros poetas extintos, como Jorge de Sena. Também em *As Leis do Caos*, publicado em 1990, está presente a figura já desaparecida da poeta Luiza Neto Jorge, bem como a de seus contemporâneos, como se pode perceber pelo título do poema “Ilusão de Óptica (Luiza Neto Jorge e Contemporâneos, Outubro de 1958)”<sup>40</sup>. Marcado por estes sucessivos desaparecimentos, podemos ler em *O Pianista*:

Há um foco incidindo nessa noite, uma luz da memória dividindo os terrenos.

Somos os vivos, o menor número. Ainda.

Poderemos comer a essa mesa, usar o terreno dos sobreviventes?

Era antes da morte, Herberto Helder

Um erro de memória este presente. <sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Manuel Sumares, “Depois de ‘Depois de Auschwitz’: A integração do luto na razão”, in *op. cit.*, p. 193.

<sup>36</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *Poemas Reunidos*, (1999), *op. cit.*, p. 22.

<sup>37</sup> Afirma Gastão Cruz: “Sempre tive, desde muito jovem, um lado um pouco melancólico, talvez determinado por acontecimentos da minha vida. Tinha um professor no liceu (...) com quem conversava (...) sobre a efemeridade das coisas, sobre a morte, a ausência, a perda, e ele dizia que aquilo não era conversa para um rapaz de 16 anos. Desde cedo, esses temas, sobretudo a morte, estiveram muito presentes no que eu escrevia. É possível que isso estivesse relacionado com a perda, no início da adolescência, do meu pai e dos meus avós paternos, de quem estava muito próximo, o que criou uma consciência de que as pessoas e situações a que estamos ligados afectivamente de uma forma muito forte podem mudar, podem desaparecer.” Cf. “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., (2003), p. 75.

<sup>38</sup> *A Morte Percutiva* (1961); *Hematoma* (1961); *Escassez* (1967).

<sup>39</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.31.

<sup>40</sup> *Id.*, *As Leis do Caos*, in *op. cit.*, p. 324.

<sup>41</sup> Gastão Cruz, “Era depois da morte Herberto Helder”, *O Pianista, Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.273. Este poema – como afirma o autor de *As Pedras Negras*, em “Trinta e Cinco Anos de Poesia”, in *op. cit.*, – “retoma um verso de Ruy Belo, construído a partir de uma frase da «Canção despovoada» de Herberto Helder”, p. 32.



O terreno dos sobreviventes torna-se cada vez mais exíguo. Gastão Cruz, nos seus livros em geral, e como nota J. B. Martinho relativamente a *Os Nomes*, revela ter a “aguda consciência do tempo do Apocalipse que é o nosso”<sup>42</sup>, a certeza de que há medida que os anos vão passando a consciência da morte se torna tragicamente mais aguda, pondo a nu na sua poesia a fragilidade do Homem, apresentando-no-lo como um ser perecível, fracassado, que se deixa levar pela enxurrada da devastação. N’ *As Pedras Negras*, em que o tema da morte ainda mais se presentifica, somos arrastados pelo canto funéreo, elegíaco, que é a morte tornada som<sup>43</sup>, num espaço e num tempo outros, em homenagem aos

(...) náufragos  
amados e um dia perdidos  
nesse líquido frio  
indivisível (...) <sup>44</sup>

Como afirma Michelle Giudicelli, os poemas de Gastão Cruz traçam «le parcours d’une douleur [...]». La douleur se montre dès les premiers vers, qui parlent aussi de la quête, à son tour douloureuse, des mots pour la dire»<sup>45</sup>.

Mas nem só o tempo e o espaço são metafóricos. É interessante verificarmos que, nessa busca das palavras para dar nome à dor, o lexema “morte” nunca aparece no livro, apesar de ser aquele de que mais espontaneamente nos lembramos ao ler *As Pedras Negras*.

Diríamos até que a morte se mostra desde o início do livro, quando surge isolada na primeira página a seguinte inscrição, como um epitáfio: “À memória de Carlos Fernando”<sup>46</sup>.

Porque faz parte do paratexto, a dedicatória<sup>47</sup> dos livros fica normalmente secundarizada e esquecida na solidão da primeira página. De todos os livros de poesia escritos por Gastão Cruz, apenas dois têm dedicatória, em jeito de homenagem póstuma. Em *As Pedras Negras*, à semelhança do que houvera acontecido em *O Pianista*, para além de ser um acto de homenagem, a dedicatória pode e deve também funcionar como uma

---

<sup>42</sup> J. B. Martinho, “*Os Nomes*, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], *Colóquio/Letras*, n.º 29, Janeiro 1976.

<sup>43</sup> Patrícia San Payo, “Gastão Cruz: A Dor Compacta”, *Expresso, A Revista*, 10 Novembro 1990: “(...) a morte se converte em som...”.

<sup>44</sup> Gastão Cruz, “No Mar”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.364.

<sup>45</sup> M. Giudicelli, «Les purs joyaux de Gastão Cruz», (Introdução a) *Les Pierres Noires*, Bordeaux, L’Escampette Éditions, 1999, p. 9.

<sup>46</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>47</sup> Cf. Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 120-146.

espécie de elucidação ao leitor, uma pista de leitura que tem de ser obrigatoriamente tomada em conta, para que o sentido global dos poemas não saia deturpado.

*As Pedras Negras* são um livro que está claramente relacionado com o desaparecimento de pessoas que eram queridas ao poeta e muito especificamente com o seu amigo Carlos Fernando. Como o próprio afirma: “Cada dia, cada ano que passam, vemos rarefazer-se à nossa volta o nosso mundo afectivo e à medida que avançamos na idade, cada vez sentimos mais esse vazio e essas ausências”<sup>48</sup>.

Este sentimento expresso neste passo é realmente de perda, de pessimismo, pois é bem clara n’ *As Pedras Negras*, a sua incredulidade na vida para além da morte: “Para quem é crente, há uma espécie de continuação, o que é cómodo. Mas, para mim, que não sou, é perturbador”<sup>49</sup>. O poeta tem a perfeita noção da fragilidade da vida, pois tem também a consciência de que a morte, como afirma Jankélévitch, é “(...) la fin définitive et le terme ultime dans la continuation des moments successifs dont l’enchaînement forme notre devenir.”<sup>50</sup>

Dói-lhe sobretudo aceitar que a morte não é uma mera transformação, uma passagem para outra margem, mas antes, na expressão do autor citado, “une nihilisation, c’est-à-dire, passage d’une forme à l’absence de toute forme (...)”<sup>51</sup>.

A morte foi, é e será sempre um escândalo, mesmo sabendo-se que quando um ser humano nasce já está condenando à morte. Somos seres mortais, sabemos que temos um fim inevitável, mas mesmo assim teimamos em fingir que a morte nunca chegará para nós, até porque nunca conseguimos perceber quando nem porquê somos os escolhidos. Como se pode ler no poema “Antwerpen Centraal 1”<sup>52</sup>: “Desconhece o viajante a razão da / viagem (...)”.

*As Pedras Negras* são um livro que nos magoa sem piedade, pois revela-nos, sem véus, como no poema “Antwerpen Centraal 2”, a face da morte:

Pássaro do inferno, chama  
esvoaçando na escada, o atacante  
hipócrita surgido do esquecimento  
(...)

---

<sup>48</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 75.

<sup>49</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>50</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1990, p.18.

<sup>51</sup> *Id.*, *ibid.*, p.170.

<sup>52</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp.367/8.

E, como afirma Jankélévitch, é com a morte de alguém que nos é próximo que “je compris soudain que je suis mortel!”<sup>53</sup>.

Estes poemas são, portanto, uma tentativa de gravar no tempo intemporal a memória de um amigo que precocemente partiu. Parece-nos ser aqui que reside toda a dor, um sentimento que, como refere José Maria Costa Macedo, “na sua insuportabilidade, [é] a única ligação ainda existente com o valor perdido... (e portanto vivência a cultivar).”<sup>54</sup> Ora, esta dor é incomensurável, pois a perda é também imensa. O *outro* que morreu, não é um outro qualquer, mas um outro que é prolongamento do eu.

É assim que, encarando a morte de alguém tão próximo, enfrentamos também a nossa própria morte, e começamos a ver o passado como algo irremediavelmente desaparecido. Como afirma Jorge Vicente Arregui, na morte de um amigo “algo del sentido de nuestro pasado muere.”<sup>55</sup>

Escreve Gastão Cruz no poema intitulado “Água e Fumo”<sup>56</sup>: “(...) / O passado escurece / Os meses não regressam / (...)”.

É perante uma perda dupla – do amigo e do que no “eu” havia e que com ele morreu, esse elo que os unia – que a morte se torna uma dor agudíssima, pois é face à morte do outro que o ser humano se apercebe de quão terrível e devastadora é a morte alheia e própria<sup>57</sup>: “(...) nada (...) [o] fará regressar do espelho onde faltava(...)”<sup>58</sup>.

Independentemente da nossa conduta em vida, a morte condena impiedosamente todo o ser humano ao mesmo trágico fim, essa cessação que custa tanto aceitar e que nos horroriza. Seria bem melhor sofrer indefinidamente do que silenciar a dor eternamente, como o sugere Raúl Brandão em *Húmus*:

“Tu que foste desgraçado, ou tu que foste feliz, tu que te descarnaste até à medula e tu que passaste indiferente pela desgraça – vais para a mesma cova profunda, inútil, absurda e muda. Antes o inferno, antes a dor pelos séculos dos séculos a vir, do que a mudez e o horrível silêncio atroz!”<sup>59</sup>

Raúl Brandão ao assumir exacerbadamente a sua preferência pela “dor” em detrimento do mutismo (este aqui, quiçá, sinónimo de morte) não está muito distante da

<sup>53</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 15.

<sup>54</sup> José Maria Costa Macedo, “A Dor no Mundo como Desafio à Racionalidade”, in *Dor e Sofrimento – Uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 81.

<sup>55</sup> Jorge Vicente Arregui, “«Un manotazo duro, un golpe helado». Sobre la actitud ante la muerte”, in *Dor e Sofrimento – Abordagens*, op. cit., (2001), p. 155.

<sup>56</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 365.

<sup>57</sup> Jorge Vicente Arregui, art. cit., in op. cit.: “(...) en el caso de la muerte del otro, se ve mejor el carácter terrible y horroroso de la muerte propia.”, p. 156.

<sup>58</sup> Gastão Cruz, “Trio”, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp. 375/6.

<sup>59</sup> Raul Brandão, *Húmus*, Edição Crítica de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, 2000, p.144.

postura de Gastão Cruz, como podemos ler no poema “Passagem”: “viverias / de novo esse presente obscuro”<sup>60</sup>. Apesar do sofrimento com que a vida nos surpreende a cada instante, se pudéssemos optar, viveríamos de novo.

Mas não é possível transcender a morte, para um poeta da imanência, como o é Gastão Cruz. Por isso, a vida é só uma, esta, a terrena.

Com a morte de um amigo tomamos consciência de uma ausência que se sente no instante em que o perdemos e que sabemos se prolongará e se intensificará pela nossa existência. Quando ele perece, uma parte de nós parte com ele, “algo se muere en el alma cuando un amigo se va. En su muerte, de un lado, muere él, y, del otro, en mí muere el «nosotros»”<sup>61</sup>, e fica connosco a penosa certeza, como em “Antwerpen Centraal 2”, de “(...) que o tempo é esquecimento / e o amor voragem”<sup>62</sup>.

É devido ao seu carácter universal que a morte passa a significar dor e nos faz deparar com uma terceira perda, a do “eu”, porque imaginamos quão dolorosa será a nossa morte para aqueles que nos amam<sup>63</sup> e que terão de recomeçar sem nós:

(...)

As formas do amor renascem

Magoadas (...)

(...) Os sons na carruagem

Recomeçam o irremediável

acto de fala<sup>64</sup>

É perante esta tragicidade da vida humana, esta vulnerabilidade do corpo, esta dor imensa que advém da sua consciência, que Gastão Cruz enforma um canto dolente, um

---

<sup>60</sup> Gastão Cruz, “Passagem”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 369/70.

<sup>61</sup> Cf. Jorge Vicente Arregui, art. cit., in *op. cit.*

Landsberg, de uma forma muito semelhante, di-lo também: “Quien dijo de su amigo: mitad de mi alma, dijo muy bien; pues sentía yo que mi alma y la suya habían sido una sola alma en dos cuerpos. Así la vida me horrorizaba, porque no quería vivir como una mitad.” *Apud*, Jorge Vicente Arregui, art. cit., in *op. cit.*, p. 160. Também Santo Agostinho, citado pelo mesmo autor, insiste nessa ideia: “(...) cuanto más lo quería, tanto más aborrecía y temía a la muerte, como si fuera un enemigo de inusitada crueldad que me había arrebatado al amigo. Pensaba que la muerte acabaría de repente con todos los hombres, puesto que había podido acabar con él.” *Apud*, Jorge Vicente Arregui, art. cit., in *op. cit.*, p. 161.

<sup>62</sup> Gastão Cruz, “Antwerpen Centraal 2”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 368/9.

<sup>63</sup> Cf. Jorge Vicente Arregui, art. cit., in *op. cit.*: “(...) en lugar de analizar en directo qué es mi muerte para mí, es mejor dar un rodeo dialógico y preguntar qué es mi muerte para otros, tratar la propia muerte como muerte ajena, como muerte del amigo que somos de nuestros amigos. Y, si lo hacemos así, quizá veamos hasta qué punto también nuestra propia muerte es horrorosa, que también nuestra muerte es un desastre.”, p.167.

<sup>64</sup> Gastão Cruz, “Antwerpen Centraal 1”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.368.

canto álgico, quase grito, excessivamente pesado, que não deixou de estar presente já em livros anteriores do poeta, como em *Escassez* (1967):

Às vezes despedimo-nos tão cedo  
que nem lágrimas há que nos suportem o  
peso da voz à solidão exposta (...)  
com os dedos no crânio despedimo-nos.<sup>65</sup>

A dor, na sua inefabilidade, no seu paroxismo, transforma-se. De tão real que é, ultrapassa o próprio real, desenha-se no poema e ressurge como um novo real feito de sonho e de memórias, uma dor total que se impõe, pois há todo um percurso penoso que é calcorreado a custo, tantas vezes apenas amparado nas palavras:

(...) Que a palavra esvaziada  
  
seja o abismo  
o espelho que mente  
a corrente e a corda da água que nos  
salva<sup>66</sup>

Em *As Pedras Negras* a dor vai-se revelando na sua multiplicidade, dedilhada por uma profunda melancolia. Atentemos em “A Luz do Poema”<sup>67</sup>:

Sol negro claro sol, quero rever-vos  
à entrada dos vossos decassílabos  
iluminando a lenta madrugada  
e o meio-dia em vida refervendo  
  
ou que melancolia  
terá obscurecido as pedras negras  
dadas à escrita?  
Que vitórias  
  
esses conquistadores alcançaram  
pela rocha feliz em que gravaram  
alegria e furor no tempo antigo?

---

<sup>65</sup> Gastão Cruz, “14”, *Escassez*, in *op. cit.*, p.132.

<sup>66</sup> Gastão Cruz, “Água”, *As Pedras Negras*, *op. cit.*, pp.370/1.

<sup>67</sup> Gastão Cruz, “A Luz do Poema”, *op. cit.*, pp.351/2.

Que sol negro quiseram ver, morrendo  
depois de os ter banhado o fogo eterno  
do claro sol, dos heróis o amigo?

Nesta composição ressalta sobretudo a invocação ao “sol negro”, que remete possivelmente para a negrura das pedras. Como alega Simone Caputo Gomes<sup>68</sup>, o poeta aproxima a “estela negra” do “sol negro”, que é afinal “claro sol”, para que ele ilumine esse momento de indefinição e lentidão entre a noite e o dia, que é “a madrugada”; para que *referva* “o meio-dia em vida”, para que não deixe obscurecer “as pedras negras / dadas à escrita”; e lute contra a “melancolia”, possível causadora do encobrimento do que nas pedras estava escrito.

Esta melancolia que afectou a durabilidade e a permanência da escrita, outrora preservada pelo rei Manishtusu e pelos outros “conquistadores”, afectará também a claridade, o brilho do dia. Seremos então, como se pode ler no poema “Frio”<sup>69</sup>:

(...) cegos que escutam a sombria  
melodía do frio  
o inimigo rio a escuridão

diurna da melancolia”

(...)

Estes “conquistadores” que marcaram o “tempo antigo” são associáveis à figura do poeta, que com este livro pretende marcar o tempo novo e, acima de tudo, fixar a memória daqueles que já vivem fora do tempo.

Há um universo de perda que ressalta, uma perda sensitiva que se instala: a perda da visão, compensada apenas pela audição do que seria visível.

Este sentimento de perda manifesta-se nitidamente ao longo da criação poética de Gastão Cruz, nomeadamente nas suas três últimas obras<sup>70</sup> e, particularmente, naquela que é alvo do nosso estudo, e está intrinsecamente ligado ao de melancolia, pois esta revela-se devido à manifestação do primeiro e os dois, unidos, entoam univocamente um canto mais

---

<sup>68</sup> Cf. Simone Caputo Gomes, “Estelas na Memória, Linguagem das Estrelas: *As Pedras Negras*, de Gastão Cruz”, *Tabacaria*, n.º 1, Verão 1996.

<sup>69</sup> Gastão Cruz, “Frio”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 379/80.

<sup>70</sup> *As Leis do Caos* (1990), *As Pedras Negras* (1995), *Crateras* (2000), e o seu último livro publicado *Rua de Portugal* (2002). E, além destes, *Órgão de Luzes*, *Poesia Reunida*, (1990) e *Transe: Antologia 1961-1990* (1992).

vigoroso e mais cortante, que não vela um real doloroso, que não anestesia a dor, mas que a desnuda publicamente sem qualquer pudor, até porque é uma dor extensível a todo o ser humano – “a dor do mundo”<sup>71</sup>, uma dor partilhada, uma dor que nos afecta a todos, pois sabemos que estamos fatalmente destinados à morte. Como Goethe deu a Torquato Tasso a possibilidade de dizer a sua dor através da poesia<sup>72</sup>, Gastão Cruz dá a possibilidade à poesia de cantar a sua dor, extensível à dor do mundo, à dos outros homens. Mesmo sem a nomear excessivamente ela é uma imagem que atravessa o todo do poema, ela dá cor às pedras, torna-as negras, escreve com o carvão já gasto da morte o seu grito desesperado, como no poema “Transfiguração”<sup>73</sup>:

(...) Se alguma coisa peço  
é o regresso não à cor do crepúsculo

mortal chama de gesso  
mas ao dia real intemporal (...)

(...) Se alguma coisa  
peço quando a noite repete  
o seu começo

é que a sombra me cubra com a lúgubre  
luz selvagem  
do dia inexistente

Por isso, ainda que não voluntariamente, quando a voz da sua poesia se coloca e disfere, preferindo e proferindo palavras certeiras e insubstituíveis, é toda a dor do mundo que se revela, uma dor tão dolorosa que é metonímia da própria cidade, a qual, por sua vez, é metonímia dum corpo doente, “ameaçado”<sup>74</sup>. Este “corpo[...] vulnerável”<sup>75</sup>, como a cidade em ruínas, como a dor que é não mais que os destroços de todos os sentimentos que foram bons, mas que são agora inexistentes, move-se num presente em que o passado é apenas uma ilusão, um presente de mentira, irrecuperável.

---

<sup>71</sup> Gastão Cruz, “Sangue”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.386.

<sup>72</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*: um drama, [tradução João Barrento, prefácio Maria Filomena Molder], Lisboa, Relógio d’ Água, 1999: “E se o homem comum na dor se cala, / um deus deu-me o dom de cantar a minha”, p. 160.

<sup>73</sup> Gastão Cruz, “Transfiguração”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.381.

<sup>74</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>75</sup> Gastão Cruz, “Vácuo”, *op. cit.*, p.382.

É neste clima de desolação, de disforia, de solidão, de frustração e agonia que a poesia de Gastão Cruz vai prosseguindo o seu canto, tal como afirma António Ramos Rosa, numa “incontornável desolação trágica”<sup>76</sup>. Vejamos a segunda estrofe do poema “Terra”<sup>77</sup>:

Só não sabemos quanto tempo a guerra  
apagará do mundo As aparentes  
cidades onde o corpo ainda erra  
são margens que se perdem nas correntes

Se em *A Morte Percutiva*<sup>78</sup> “(...) a dor move desenhos sobre a cinza”, se em *As Aves*<sup>79</sup> se desenha a “(...) nitidez da dor”, se em *A Teoria da Fala*<sup>80</sup> é a própria “fala [que é] dolorosa”, e se em *As Leis do Caos*<sup>81</sup> há uma “vida de dor” que o homem “sobre a terra perdido” tem levado, *As Pedras Negras* evidenciam um percurso penoso rumo a um calvário, mas terminal, sem direito a ressurreição, um calvário que conduz à morte eterna, como na última estrofe do poema “Terra”<sup>82</sup>:

Ninguém virá fechar as cicatrizes  
do nosso anoitecer Nem infelizes  
nem felizes serão os nossos ossos

Apercebendo-se da “hostilidade do mundo”<sup>83</sup>, o sujeito poético surge-nos num espaço devastado pelo tempo, um tempo afinal inexistente, no qual há um mal-estar crescente porque a solidão se impõe, porque, irremediavelmente, vê partir, agoniado, aqueles que mais ama, e apenas lhe resta cantar amargamente os que merecem ser da lei da morte libertados, eternizando-os num canto que jamais cessará, pois é a poesia que lhe dá voz, e esta jamais se extinguirá, mesmo quando “nem já nome de corpo”<sup>84</sup> tivermos:

(...) A praia já entrou

---

<sup>76</sup> António Ramos Rosa, “«Transe», de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, *Jornal de Letras (JL)*, 23 Março 1993.

<sup>77</sup> Gastão Cruz, “Terra”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.387.

<sup>78</sup> *Id.*, “7”, *A Morte Percutiva*, in *op. cit.*, p. 42.

<sup>79</sup> *Id.*, “21”, *As Aves*, in *op. cit.*, p. 157.

<sup>80</sup> *Id.*, “5”, *A Teoria da Fala*, in *op. cit.*, p. 182.

<sup>81</sup> *Id.*, “Sobre a Morte”, *As Leis do Caos*, in *op. cit.*, p. 340.

<sup>82</sup> *Id.*, “Terra”, *As Pedras Negras*, in *op. cit.*, p. 387.

<sup>83</sup> António Ramos Rosa, “Gastão Cruz ou a Hostilidade do Mundo”, *Incisões Obliquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987.

<sup>84</sup> Gastão Cruz, “Enigma”, *As Leis do Caos*, in *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.340.



no verão  
infinito A aurora eterna  
expulsa-te Mas  
restas (...) <sup>85</sup>

A poesia de Gastão Cruz confronta-nos com a dor inextinguível de uma perda imensa. Tudo se aproxima do fim, do outono da vida, da escuridão: é “Outubro”, “crepúsculo”, “tarde”. Há uma trágica urgência que se reivindica num desespero sem luz, sem esperança, sem futuro e o próprio pensamento está enevoado. O poeta dá corpo ao “pensamento”, no poema “Outubro”<sup>86</sup>:

(...)  
O pensamento estende  
para as nuvens da tarde  
braços desesperados  
(...)

Todo o clima existente é de perda e de pedra. Uma vez extinto o fogo do corpo queimado, restam as cinzas, que o afogam no exíguo mar residual do *já-nada-mais-sentir*. É então que a cinza submarina imerge todo o corpo na morte, esse intransponível muro feito de pedras negras onde estão gravados os hieróglifos da impotência humana. Enquanto a morte é mortal – mata – e imortal – não morre –, na última estrofe do poema “Sob a Chuva”<sup>87</sup>, constatamos que a vida é efémera, havendo o homem de tornar ao pó de onde veio:

(...)  
Mas os sinais do erro e o sacrifício  
são o tempo real o pó fictício  
nos graus em que o presente se degrada

Existem cidades, mas estão “(...) afogadas em fumo / e ruído (...)”, no poema “Cidades”<sup>88</sup>. Em “Sons”<sup>89</sup>, existem casas, mas “da ausência” e que “estremece[m]”, onde habitam a “aflição” e a “ansiedade”.

---

<sup>85</sup> Gastão Cruz, “Espectros”, *As Pedras Negras*, in *op. cit.*, pp. 360/1.

<sup>86</sup> *Id.*, “Outubro”, *op. cit.*, pp. 345/6.

<sup>87</sup> *Id.*, “Sob a Chuva”, *op. cit.*, pp. 377/8.

<sup>88</sup> *Id.*, “Cidades”, *op. cit.*, p. 347.

No poema “Moldura”<sup>90</sup>, a solidão da casa é contígua à do sujeito poético, ambas “amorfa[s]”, “o que a[s] torna infinita[s]”, na sua paradoxal “vastidão exígua”. Em “O Tempo Anterior”, “(...) A casa é como um rio / arrasta corpos em surdina (...)”<sup>91</sup>.

Em “Névoa”<sup>92</sup>, os corpos são um nada:

(...) A noite  
apaga  
a miragem dos corpos

Apenas um corpo que ainda não foi escolhido tem contornos para figurar entre os outros “(...) que se perdem nas correntes”<sup>93</sup>. É um corpo despojado, sentado nas “(...) margens do afluente / incerto (...)”<sup>94</sup>. Observando a pintura de Jean-Hippolyte Flandrin<sup>95</sup>, vislumbramos um corpo nu, cujas “(...) coxas e o tronco formam quase / um círculo (...)”. A “cabeça pousada nos joelhos / cing[e] com os braços as flectidas / pernas (...)”<sup>96</sup>.

É um corpo jovem, escultural, belo, mas enrolado sobre si mesmo, enconchado na sua fragilidade, com os olhos fechados, talvez para não ver aquilo que a própria imagem revela: sofrimento, dor, uma perda comparável à imensidão do mar, ao lado do qual está sentado, despojado de tudo, a mão direita caída sob a esquerda que a cinge.

Gastão Cruz repinta este quadro, fazendo-nos um retrato em que a dor é ampliada, como que expondo um pormenor da pintura. Depois de feita a descrição propriamente dita, passa a uma análise hipotética da essência deste homem e da sua dor: um “acto de pedra” e de “perda”:

(...) Mármore deve ser  
a matéria em que aguarda a prolongada  
catástrofe de nada  
já sentir  
(...) <sup>97</sup>

---

<sup>89</sup> *Id.*, “Sons”, *op. cit.*, p. 346.

<sup>90</sup> *Id.*, “Moldura”, *op. cit.*, p.374.

<sup>91</sup> *Id.*, “O Tempo Anterior”, *op. cit.*, p.375.

<sup>92</sup> *Id.*, “Névoa”, *op. cit.*, p.362.

<sup>93</sup> *Id.*, “Terra”, *op. cit.*, p.387.

<sup>94</sup> *Id.*, “Arte”, *op. cit.*, pp.348/9.

<sup>95</sup> Consultar *Anexo*, pp. 162/3. Embora estejamos perante uma pintura, a figura que o poeta efectivamente viu, da primeira vez que se deparou com o “jeune homme nu assis au bord de la mer”, foi uma escultura em mármore, mas que não voltou a ver. Em todas as pesquisas efectuadas, inclusive na Internet, no “site” do Museu do Louvre ([www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)), onde se encontra esta obra de arte, surge-nos sempre esta pintura e nunca há qualquer referência a uma escultura.

<sup>96</sup> Gastão Cruz, “Jeune Homme Nu Assis au bord de la Mer”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp.353/4.

<sup>97</sup> *Id.*, *ibid.*

Poderá este “jeune homme”<sup>98</sup> ser comparável ao sujeito poético? Poderá ser este homem “assis au bord de la mer”<sup>99</sup> a alegoria do próprio sujeito poético que, como aquele, está “pensando o seu destino / inverosímil”<sup>100</sup>? Será ele o espelho em que qualquer ser humano pode dolorosamente ver-se? Afinal, não cabe neste livro toda a dor do mundo? Não são os medos, as dores e as angústias do sujeito poético os mesmos de qualquer ser humano que se depara com a tragédia da morte?

Tudo se lhe afigura como que perdido. No poema “Chamas”<sup>101</sup>, a luz do dia é uma “luz vencida”, um “céu da manhã nublado”. E a “manhã”, pureza primordial, total e incorruptível, em “Trio”<sup>102</sup>, surge pervertida, contaminada pela sombra escura das nuvens: “manhã coalhada”. No poema “Dia”<sup>103</sup>, temos um “(...) dia que ao nascer / era névoa [,] Uma palavra igual à noite (...)”.

E as nuvens da confusão e da indefinição acabam por se apoderar do sujeito poético, como nos poemas “Na Tarde”<sup>104</sup> (“Confundo a minha sombra com / o mar / o meu corpo comigo o tempo // com o tempo [...]”) e “Espuma”<sup>105</sup> ([...] o rosto que procura / na costa da infância a confusão / futura / [...]), pois, como lemos no poema “Sangue”<sup>106</sup>, estas são “(...) nuvens que produzem / a dor do mundo (...)”.

O sujeito poético está subjugado por um mundo em que há “(...) veneno que / corre”<sup>107</sup>, um mundo que precisará de ser resgatado e consertado, e em que corre “(...) o sangue dos destroços”<sup>108</sup>. Mas a dor maior é saber que no final a perda é total: em “Embankment”<sup>109</sup>, último poema do livro, as “cidades” estarão reduzidas a “escombros”, a casa será uma “(...) morada flagelada”, em que “os lugares [terão sido] perdidos (...)”.

E é assim que Gastão Cruz alia à dor imensa presente e real e à dor irreal futura de nada já sentir, a imensa dor de dar voz à poesia, o doloroso exercício de escrita, gerando

---

<sup>98</sup> *Id., ibid.*

<sup>99</sup> *Id., ibid.*

<sup>100</sup> *Id., ibid.*

<sup>101</sup> *Id., “Chamas”, op. cit., pp. 355/6.*

<sup>102</sup> *Id., “Trio”, op. cit., pp. 375/6.*

<sup>103</sup> *Id., “Dia”, op. cit., p. 377.*

<sup>104</sup> *Id., “Na Tarde”, op. cit., pp. 356/7.*

<sup>105</sup> *Id., “Espuma”, op. cit., p. 363.*

<sup>106</sup> *Id., “Sangue”, op. cit., p. 386.*

<sup>107</sup> *Id., ibid.*

<sup>108</sup> *Id., “Terra”, op. cit., p.387.*

<sup>109</sup> *Id., “Embankment”, op. cit., p.388.*

uma dor cumulativa. Também a propósito da relação entre dor e poesia, João Barrento afirma que “todo o trabalho de dar forma é doloroso”.<sup>110</sup>

Ao contrário da verborreia de muitos poetas que caem a todo o momento no abismo dos lugares-comuns e que sofrem daquilo que João Barrento denominou de “incontinência verbal”<sup>111</sup>, Gastão Cruz diz a linguagem essencial, não arriscando numa perda irreversível. No silêncio, a sua poesia ergue-se e faz-se voz mas, como sublinha ainda João Barrento, enquanto há poetas – como o autor de *As Pedras Negras* – que sentem “a dor da/na linguagem (a do inefável)”, há muitos outros que perderam essa capacidade, assim como a de “reconhecer o corpo vivo, e a sangrar das palavras”<sup>112</sup>.

Escreve-se porque se tem uma dor que se pretende exteriorizar, mas escrevendo-se surge uma nova. Aquela que serviu de ponto de partida ao acto de escrita transforma-se numa outra, a de dar forma poética à própria dor, ou no dizer de Simone Caputo Gomes, “aquela «dor compacta» que sempre esteve ali, na raiz da poesia”.<sup>113</sup>

O pensar e o escrever doem, pois implicam uma busca incessante da palavra certa, busca esta que parece irremediavelmente votada ao fracasso, uma vez que o poeta sai sempre insatisfeito e continua na procura do vocábulo ideal, aquele que se lhe revelará na sua plenitude.

E o que é a poesia de Gastão Cruz se não, como afirma António Ramos Rosa, “um combate extremamente doloroso com o que ameaça permanentemente a vida humana e torna precária e difícil a construção poética”?<sup>114</sup> Quando tudo é desolação, quando o terreno é irregular e cheio de socalcos e vãos, a poesia surge como último reduto de perenidade, reencaminhamento e salvação das palavras, como podemos ver na última estância do poema “Os Sonhos são a minha Biografia”<sup>115</sup>:

(...)

O som dos sonhos, inaudível, guia  
no seu destino as palavras que fogem  
A poesia aproxima-as  
do coração da vida

---

<sup>110</sup> João Barrento, “Receituário da dor para uso pós-moderno”, *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 73.

<sup>111</sup> *Id.*, loc. cit., p. 70.

<sup>112</sup> *Id.*, loc. cit., p.71.

<sup>113</sup> Simone Caputo Gomes, “Estelas na Memória, Linguagem das Estrelas: *As Pedras Negras*, de Gastão Cruz”, art. cit.

<sup>114</sup> António Ramos Rosa, “Sobre As Leis do Caos de Gastão Cruz”, [recensão crítica], *Colóquio/Letras*, 1991, p.205.

<sup>115</sup> Gastão Cruz, “Os Sonhos são a minha Biografia”, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp.382/3.

É evidente que na escrita de Gastão Cruz, enraizada na dor, cada palavra é um “solução” que, depois de passar pelo crivo da construção, se transforma em «emoção linguística». Em nenhum momento o poeta “compromete[ ] o espaço expressivo do poema considerado em si mesmo”<sup>116</sup>, nunca se sujeitando a que a subjectividade ponha em risco a sua linguagem e corroborando veementemente o que Rilke preconiza no poema “Requiem por Wolf, Conde de Kalckreuth”<sup>117</sup>, ao maldizer os poetas que querem transportar para a sua poesia as suas penas ou as suas alegrias. Para Gastão Cruz, tal como para o poeta das *Elegias de Duíno*, a escrita é uma sublimação da dor e não um reflexo da mesma. Atente-se, então, a título de curiosidade, no poema de R. M. Rilke:

Oh velha maldição dos poetas,  
que sempre se lamentam quando deviam dizer  
que sempre julgam o próprio sentimento  
em vez de lhe darem forma; que ainda supõem  
que tudo o que neles é triste ou alegre  
o sabem e o podem lastimar ou celebrar  
num poema. Como os doentes,  
eles usam a língua cheios de melancolia  
para descreverem onde é que lhes dói,  
em vez de se transmudarem em palavras,  
duramente, como o canteiro duma catedral  
se transpõe com a ferro para a equanimidade da pedra.<sup>118</sup>

Em 1990, aquando de um depoimento para *A Phala*, Gastão Cruz afirma que a sua poesia “tem seguido o caminho de um diálogo cada vez mais transparente e identificável com o real”. Refere ainda que “a contenção é agora também menor.”<sup>119</sup>

Todavia, se por um lado Carlos Fernando, a cuja memória *As Pedras Negras* é dedicado, existiu e foi amigo de Gastão Cruz, homem; por outro lado, não podemos cair no equívoco de querer ir procurar na vida do autor a causa para a dor sentida pelo sujeito poético, isto é, causas reais, definíveis e identificáveis num espaço e num tempo concretos, que justifiquem a dor que perpassa o poema. Há, de facto, pontos comuns entre a vida do autor e o mundo que ele cria em *As Pedras Negras* – há todo um percurso de dor que

<sup>116</sup> Fernando Guimarães, “Transformar a Dor num Poema”, in *A Dor e o Sofrimento. Abordagens, op. cit.*, (2001), p. 141.

<sup>117</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>118</sup> Rainer Maria Rilke, *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*, [prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela], Porto, Edições Asa, 2001, p.128.

<sup>119</sup> Cf. *A Phala, Um Século de Poesia (1888-1988)*, Edição Especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

acompanha o poeta desde a sua juventude, numa sucessão de perdas irremediáveis, todo um caminho que se repercute inevitavelmente no presente vivido do poema, que se vai actualizando sem cessar, muitas vezes apoiado na memória – , mas o nosso objectivo não é estabelecer um paralelo entre ambas. Todos os aspectos até aqui explanados e outros a trabalhar interessam-nos exclusivamente pelo valor literário que possuem. O sentido de certas palavras, nomeadamente da palavra “dor” é, como afirma Fernando Guimarães, “o que o próprio poema lhes confere”<sup>120</sup>. Como refere o ensaísta, “(...) a leitura do poema tem que se fazer no próprio espaço expressivo, o qual se manifesta através da sua realidade verbal, das suas figuras”<sup>121</sup>.

Assim, é um facto que não podemos negar uma certa referencialidade que tem a obra, uma vez que se reporta a acontecimentos e lugares reais – a morte de Carlos Fernando, Antwerpen Centraal, Embankment, entre outras referências –, mas é de suma importância realçar que, em todo o livro, há um progressivo apagamento dessa referencialidade, onde a dor, a morte e os lugares são os do próprio poema, onde o “sonho” e o “fictício” se apoderam da espacialidade do poema e lhe conferem uma especial singularidade, incongruente e incompatível com a realidade do real, onde “se amplia (...) uma vasta gama de sensações e sentimentos, convocada pela memória e transfigurada pela sua subjectividade.”<sup>122</sup>

Veja-se o poema “Cidades”:

(...) edifícios  
simples emanações da luz  
que nos queima as retinas  
fictícias (...) <sup>123</sup>

Aliás, Gastão Cruz explica esta subtilidade, ao afirmar que “em poesia, a realidade não é outra coisa senão a linguagem que a produz.”<sup>124</sup> Ou como diz mais à frente: “As palavras nomeiam uma realidade e são essa mesma realidade.”<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Fernando Guimarães, “Transformar a Dor num Poema”, in *A Dor e o Sofrimento. Abordagens, op. cit.*, p.147.

<sup>121</sup> *Id., ibid.*

<sup>122</sup> Fernando Pinto do Amaral, “O Fulgor da Poesia”, *Público, Mil Folhas*, 07 Outubro 2000.

<sup>123</sup> Gastão Cruz, “Cidades”, *As Pedras Negras*, in *op. cit.*, p.347.

<sup>124</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p.30.

<sup>125</sup> *Id., ibid.*, p.46.

Neste sentido, como refere António Ramos Rosa, “esta poesia é uma imaginação da dor (...), uma vez que é o sofrimento que suscita o imaginar e este não visa senão formular a insolubilidade da dor.”<sup>126</sup>

E se Eduardo Lourenço afirma que a Literatura “é aquele lugar que buscamos para sofrer sem sofrer (...)”<sup>127</sup>, preferimos dizer – tendo sempre como pano de fundo *As Pedras Negras* – que é aquele lugar que buscamos para fingir que sofremos, sofrendo, pois Gastão Cruz “finge a dor que deveras sente”, ainda que seja uma dor reinventada no espaço do poema.

No poema “Céu” o poeta estabelece uma relação entre o espaço cósmico (infinito e aberto) e o espaço fechado (circunscrito), através de uma teia de vocábulos que sugere uma dor dissimulada – que erige um palco para contracenar com a morte. Tudo é “nada”. A noite vence o dia:

O céu da noite invade esse teatro  
Vais ter de iluminá-lo Estrelas  
E lua não Somente caras

Voltarão a morrer como num palco  
E no céu invasor o dia há-de  
Espelhar o seu nada<sup>128</sup>

Tudo é oco e árido. Já não há esperança. É demasiado tarde, e o dia já não é dia, é “escuridão”. Tudo é morte e até mesmo as estrelas se extinguíram, não havendo qualquer sentido para a vida. Fica apenas e só este arrefecimento, o da solidão, que percorre o poema “Frio”<sup>129</sup>:

Linguagem das estrelas incendeia  
o céu da noite! Do  
lugar vazio  
choverão cinzas e da negra teia

descerá o cenário como um dia  
para cegos que escutam a sombria  
melodia do frio

---

<sup>126</sup> António Ramos Rosa, “«Transe», de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, loc. cit.

<sup>127</sup> Eduardo Lourenço, “Literatura e Sofrimento”, in *A Dor e o Sofrimento. Abordagens*, op. cit., p.461.

<sup>128</sup> Gastão Cruz, “Céu”, op. cit., p.380.

<sup>129</sup> *Id.*, “Frio”, op. cit., pp.379/80.

o inimigo rio a escuridão

diurna da melancolia

As trevas serão teias recolhendo

Os mortos Passará

Nelas o pensamento

das estrelas extintas, o sentido

da vida

E ficam na linguagem, como diz Ramos Rosa, “(...) as marcas dolorosas de uma perda essencial e irreduzível”<sup>130</sup>.

Todavia, enquanto escreve, o poeta combate a morte, tentando sobreviver através das palavras, fixando-as, gravando-as no tempo, impondo-se contra o esquecimento que apaga a facilmente alienável memória da nossa existência.

No primeiro poema de *As Pedras Negras*, “A mão escura adere / à parede da casa”<sup>131</sup> num esforço profundo para fazer perdurar o imperdurável, para impedir que o morto morra para os vivos, num esforço reivindicativo da memória. Estes versos vão ao encontro do que afirma o autor de *O Grito Claro*: “É extrema a insegurança, mas a própria urgência da morte incita a viver uma outra vida”<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> António Ramos Rosa, “Sobre As Leis do Caos de Gastão Cruz”, loc. cit., p.205.

<sup>131</sup> Gastão Cruz, “A Mão Escura”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 345.

<sup>132</sup> António Ramos Rosa, “Gastão Cruz ou a Hostilidade do Mundo”, in op. cit., p.148.



## 2. O Porecimento do Corpo Datado

*Até a jade se parte,  
até o ouro se dobra,  
até a plumagem de quetzal se despedaça...  
Não se vive para sempre na terra!  
Duramos apenas um instante!*  
Herberto Helder

O corpo é matéria viva, física, consistente, plena, mas é também debilidade, fraqueza, decadência e cadáver.

Esta tentativa de definição abrangente de corpo pode perfeitamente servir de ponto de partida para uma leitura de *As Pedras Negras*. O corpo é uma presença incontornável ao longo do livro, uma matéria viva, mas que nos surge constantemente fustigado pelo real que o circunda, sem hipóteses de salvação no horizonte. Trata-se de uma fisicidade fragmentária que dificilmente apreendemos na sua totalidade, surgindo-nos uma face, uma mão, os braços como sinédoque dessa debilidade progressiva que ruma, já consciente, para a sua futura ausência de vida.

Todavia, esse corpo que se atordoa entre fumos, incêndios e naufrágios ampara-se num outro corpo que lhe é contíguo, o do poema. *As Pedras Negras* são um corpo poemático, um corpo feito de palavras.

Temos assim dois corpos. O corpo do poema, continente, e o corpo perecível, conteúdo: um corpo dentro de outro. O corpo biológico não é, aliás, exterior ao poema. Rosa Alice Branco afirma que “a existência do corpo poético não implica, como é óbvio, a existência de qualquer corpo-referência não-textual.”<sup>133</sup> A sua asserção aplica-se a *As Pedras Negras*. Este corpo adjunto, apesar das circunstâncias reais exteriores ao poema, não tem rosto, não é reconhecível, é antes um corpo comum, do mundo, corpo dos corpos, que tem tanto de imensidão como de fragilidade e que nasce no poema como resquício subjectivo do real. É, portanto, um corpo que se afasta de qualquer referencialidade, um corpo metafórico.

Esta presença do corpo débil não é exclusiva de *As Pedras Negras*. Ela circula noutros livros de Gastão Cruz, com maior ou menor destaque.

Em *Teoria da Fala* (1972), *Os Nomes desses Corpos* (1974) e *Campânula* (1978)<sup>134</sup>, o corpo é “o lugar da linguagem ou mesmo «a imagem da fala»”<sup>135</sup>. Estes livros

<sup>133</sup> Rosa Alice Branco, “Corpo Transfigurado”, *Limiar, Revista de Poesia*, n.º 2, 1993.

<sup>134</sup> Gastão Cruz, *op. cit.* [1999], pp. 165, 189 e 201, respectivamente.

<sup>135</sup> *Id.*, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *ibid.*, p.29.

são “uma reflexão acerca das relações entre o corpo (o amor) e a poesia (...)”<sup>136</sup>. Já *As Aves* (1969) têm por tema central a ruína do corpo.

Em *O Pianista* (1984), existe uma referência objectiva a um corpo morto futuro, sendo-se confrontado com a aterradora notícia de que um dia o corpo será excedente: “Algum dia o teu corpo como um copo / na paisagem da mesa ficará / deitado na toalha / Chegará / alguém para levar o que estiver / a mais Ele estará”<sup>137</sup>.

*As Pedras Negras* expõem o risco iminente que ameaça o corpo, atemorizador, porque apenas sugerido; os contornos do corpo só levemente se deixam apreender, mas nem esta leveza confunde o perigo.

O corpo é, também, suicidário, uma bomba-relógio que é auto-programada aquando do seu nascimento, mas cuja hora de detonação se desconhece. Sabe-se que a morte explodirá o corpo finito, e que este, desafortunadamente, não se reintegrará para um novo começo. De facto, Gastão Cruz rejeita a existência de uma outra vida que não a terrena e defende que “(...) é com o corpo que nós vivemos tudo.”<sup>138</sup>

Confrontamo-nos desde o início de *As Pedras Negras* com um corpo que está em constante perigo, um “corpo volátil”<sup>139</sup>, exposto às adversidades, às rasteiras quotidianas, corpo em declínio, longe do auge, caminhando sem alternativa para o fim absoluto do seu tempo. Diversas vezes o corpo antevê a sua redução a nada, não tentando escamotear essa verdade, mas encarando-a crua e brutalmente.

Logo no primeiro poema d’ *As Pedras Negras* cria-se um impacto visual muito forte, através do adjetivo “escura”<sup>140</sup> e do nome “queimadura”<sup>141</sup>, que formam uma rima interior rica através do som “-ura”, o que corrobora a relação de causa-efeito existente entre as duas, isto é, “a queimadura” torna a “mão escura”<sup>142</sup>. Por seu lado, as formas verbais “adere”<sup>143</sup> e “ferve”<sup>144</sup>, com rima vocálica, contribuem para reforçar uma tentativa atormentada de sobrevivência. Repare-se que existe uma equivalência sonora, ainda que não total, entre ambas, através do fonema /E/, o que poderia ser uma correspondência total e perfeitamente aceitável, tanto na expressão como no conteúdo: “a cal fere a palma desgastada”, o que indicia uma espécie de corrente subliminar de sentido que se constitui

<sup>136</sup> *Id., ibid.*

<sup>137</sup> *Id.*, “Algum dia”, *op. cit.* [1999], p. 272.

<sup>138</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, *Entrevista, Público* (n.º 3992), [suplemento “Algarve, E depois do Verão...”], Fevereiro 2001, p. 20.

<sup>139</sup> Gastão Cruz, “Dia”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 377.

<sup>140</sup> *Id.*, “A Mão Escura”, *op. cit.*, p. 345.

<sup>141</sup> *Id., ibid.*

<sup>142</sup> *Id., ibid.*

<sup>143</sup> *Id., ibid.*

<sup>144</sup> *Id., ibid.*

verso a verso, reforçada por esta correspondência de fonemas. Como as duas fricativas lábio-dentais (f / v) se encontram na mesma palavra, há como que um reforço da primeira e a anulação da segunda, em favor de uma maior proximidade com a forma verbal “adere”.

Mesmo queimada, no último fôlego que lhe resta, “a mão escura adere / à parede da casa.”<sup>145</sup>. A vida arde, caminha para as cinzas. Tudo arde: “A cal ferve na palma desgastada”<sup>146</sup>.

E “que farei quando tudo arde? – pergunta Sá de Miranda”<sup>147</sup>. Que faremos quando lugares e corpo ardem? Talvez se preencha a ausência do corpo em chamas com a memória, visitando outro tempo em que os dias eram felizes. Mas sofre-se.

Quando já não resta corpo, dá-se corpo ao pensamento, que, no poema “Outubro”<sup>148</sup>, “estende / para as nuvens da tarde / braços desesperados”, num movimento tão longo e demorado quanto o seu desespero, tão esforçado quanto a sua luta pela sobrevivência, como evidencia a forma verbal “estende”, que se alonga na sua extensão sobre a folha do poema, como numa dilatação da dor. Atente-se também na repetição da vogal nasal /ẽ/, reiterada no verso seguinte em “nuvens”. Tal recorrência abranda o ritmo do poema e acentua o esforço do pensamento, bem como o seu desespero. Também o adjectivo “desesperados” é um signo amplificador da dor, sobretudo se nos detivermos na vogal fechada /ə/, que o constitui, que é como que uma anulação da esperança e recalçamento do desespero, um grito calado.

Caminhamos, assim, para uma perda progressiva de sentidos. Primeiro o tacto, “palma desgastada”<sup>149</sup>, onde a alternância entre a vogal aberta /a/ e a semi-fechada /ɑ/ sugere o acto intermitente que é o tactear e, depois, a visão, no poema “Cidades”<sup>150</sup>: “O não visto apodera-se / da névoa que nos cega”. Realce-se a força visual que têm estes dois versos, numa tentativa de escapar à cegueira, sublinhando-se a pujança da vogal semi-aberta /E/, com efeito intensificador do clima sonoro do poema.

A cidade, esse corpo dos corpos tão caro ao poeta, é um “horto de incêndio”<sup>151</sup>. Há aquelas por onde o poeta já passou e outras onde nunca esteve, mas que são por ele idealizadas. Por vezes essa imagem perfeita, pré-concebida, dos lugares desconhecidos,

---

<sup>145</sup> *Id., ibid.*

<sup>146</sup> *Id., ibid.*

<sup>147</sup> Este verso pertence ao Soneto 112 de Sá de Miranda, surge em epígrafe no poema 19 de *As Aves* (Gastão Cruz, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p.155.) e foi integrado e adaptado no mesmo poema de Gastão Cruz.

<sup>148</sup> Gastão Cruz, “Outubro”, *op. cit.*, p.345.

<sup>149</sup> *Id., ibid.*

<sup>150</sup> *Id.*, “Cidades”, *op. cit.*, p. 347.

<sup>151</sup> Al Berto, *Horto de Incêndio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

não corresponde à verdade. Temos assim, no poema “Cidades”<sup>152</sup>, o nunca visto a ganhar terreno à memória dos locais já percebidos:

Grandes cidades afogadas em fumo  
e ruído exprimem  
na nossa mente o seu silêncio  
límpido, edifícios  
simples emanações de luz  
que nos queima as retinas  
fictícias Pensamos os lugares como  
uma irrealdade O não visto apodera-se  
da névoa que nos cega

Seria bem mais fácil pensar certos “(...) lugares como / uma irrealdade (...)”, porque, por vezes, a realidade é demasiado dolorosa para ser pensada como tal.

O corpo é o tronco que nos liga à terra. O poeta rejeita qualquer ligação ao transcendente, ao afirmar que “depois de o corpo desaparecer não acredit[a] que o espírito fique”<sup>153</sup>.

Assim, quando o corpo parte, nada resta, a não ser o vazio cheio de memórias, onde os pés afincam o seu território, como acontece em “Cenário de Verão”:

Depois há-de ruir o céu da  
tarde as suas  
nuvens líquidas ceder ao vento quente

Levanta os pés  
da areia inundada que  
recordas  
com nitidez à luz dos anos mortos  
(...)<sup>154</sup>

Os pés, suporte do corpo, caminham para o fim. É puro engano querer agarrar-se à memória. A prova-lo está o primeiro verso da segunda estrofe deste poema, que funciona como que um despertador da realidade. A palavra “levanta” ergue-se, como os pés, graças à passagem da vogal átona /e/ para a vogal nasal tónica /ã/ que, como uma onda que eleva

---

<sup>152</sup> Gastão Cruz, “Cidades”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p.347.

<sup>153</sup> Diana Soller, “Memórias das Crateras do Algarve”, loc. cit.

<sup>154</sup> Gastão Cruz, “Cenário de Verão”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 361.

o seu dorso, sugere o movimento dos pés. Tal quadro é reforçado pela alternância de sons átonos e tónicos ao longo do verso.

Os “anos [estão] mortos”, e o céu crespo “há-de ruir”, suplantado pelo “vento quente”, que se insinua no texto através da vogal nasalada /ẽ/ e da fricativa labiodental /v/.

No poema “Névoa”<sup>155</sup>, o iminente torna-se presente e os corpos estão apagados. Esta imagem é ainda mais forte pelo carácter minimalista do segundo verso, que condensa a sua força num só vocábulo, cujo semantismo vai de encontro a esse eclipse corporal, como se a rasura do corpo do poema fosse concomitante à dos outros corpos:

(...)

A névoa liquefaz-se A noite

*apaga*<sup>156</sup>

a miragem dos corpos

Em “Jeune homme Nu Assis au bord de la Mer”<sup>157</sup>, “As coxas”, “o tronco”, “a cabeça”, os “joelhos”, “os braços”, as “pernas” são lexemas que, numa unidade total e enconchada, formam o “corpo branco”, de “mármore”, frio, lívido, o que adensa “ (...) a prolongada / catástrofe de nada / já sentir”<sup>158</sup>. O corpo é o objecto central do poema, onde cada membro se autonomiza, mostrando-se como um todo orgânico. Fixando os seus contornos e as suas formas, o corpo, ainda que ilusoriamente, permanece, mesmo que apenas por mais um instante, à espera “ (...) não se sabe de quê”<sup>159</sup>:

Atentemos, então, no poema:

As coxas e o tronco formam quase  
um círculo pois tem  
a cabeça pousada nos joelhos  
cingindo com os braços as flectidas  
pernas Mármore deve ser  
a matéria em que aguarda a prolongada  
catástrofe de nada  
já sentir

acto de pedra à espera

---

<sup>155</sup> *Id.*, “Névoa”, *op. cit.* [1999], p.362.

<sup>156</sup> O sublinhado é nosso.

<sup>157</sup> Gastão Cruz, “Jeune Homme Nu Assis au bord de la Mer”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, pp.353/4.

<sup>158</sup> *Id., ibid.*, p.354.

<sup>159</sup> *Id., ibid.* Como afirma Michelle Giudicelli, em «Les purs joyaux de Gastão Cruz», in *op. cit.*, há “une image de l’absence que la mémoire s’efforce de retenir avant que le temps n’en efface les contours.», p. 9.

de ser interpretado corpo branco  
pensando o seu destino  
inverosímil

O abandono tornou-se  
rígido a dor irreal e o mar  
junto do qual está representado  
é apenas a perda não se sabe de quê<sup>160</sup>

A morte é metáfora deste corpo de mármore, comparável à lápide de uma campa. Neste universo fúnebre, o sujeito de enunciação imagina-se entre os mortos.

A isotopia da morte reaparece no poema “Moldura”<sup>161</sup>: “A primavera espera / a noite para reconhecer / o meu corpo”. Nesta última estrofe o sujeito poético aguarda a Primavera que virá, pela noite, ao encontro do corpo, para nele descobrir a ausência de um futuro.

Segundo Gastão Cruz, “o nosso contacto com a realidade, a nossa maneira de contactarmos com o mundo tem tudo que ver com o corpo e tem tudo que ver também com esse contacto da nossa pele e dos nossos sentidos.”<sup>162</sup>

Estes poemas são, deste modo, o espelho revelador da verdade adiada de que chegará um dia em que nada sentiremos, sem, todavia, termos a percepção dessa trágica realidade.

Seremos apenas e só nada, ou a ausência de tudo. No poema “O Tempo Anterior”<sup>163</sup>, a casa vai afectar metaforicamente os corpos através das suas águas criminosas, num movimento contínuo e demorado, sugerido pela forma verbal “arrasta”, propiciando um forte impacto auditivo, em virtude da alternância dos sons tónicos (/a/ aberto e /i/ agudo) e átonos, de vibrantes e da aliteração, que transformam a surdina num rumor ensurdecedor: “A casa é como um rio / arrasta corpos em surdina”.

São este vigor extraordinário das palavras, reforçado pela expressividade dos sons, e a sua capacidade metafórica, que nos revelam a verdadeira arte da poesia de Gastão Cruz. O poeta atribui outro nome à casa móvel e mobilizadora: “A poesia andava perto dessa arte *en sourdine*, em que as emoções se filtravam através duma cortina de água.”<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Gastão Cruz, “Jeune Homme Nu Assis au bord de la Mer”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp.353/4.

<sup>161</sup> Gastão Cruz, “Moldura”, *op. cit.*, p. 374.

<sup>162</sup> Diana Soller, “Memórias das Crateras do Algarve”, *loc. cit.*

<sup>163</sup> Os sublinhados são nossos. Gastão Cruz, “O Tempo Anterior”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.375.

<sup>164</sup> *Numa Cortina de Água*: pequeno texto não editado, que nos foi cedido pelo autor.

Pela força das águas ou pela força do fogo, o corpo acaba por ter sempre o mesmo destino.

No poema intitulado “Espuma”, “o mar reduz a espuma // o rosto”<sup>165</sup>, precipitando-o para a cegueira e para a mudez totais:

(...)

O sal selou-lhe as pálpebras a  
luz pôs-lhe nos lábios  
a usura<sup>166</sup>

Em “No Mar”<sup>167</sup>, há um afogamento maciço transmitido pela transparência da imagem no poema, que nos deixa ver nas entrelinhas o desespero dos náufragos, esses “(...)que no mar excêntrico / soltam braços [ainda que] lembrados de que / o ar / não os pode salvar (...)”.

No poema “Água”<sup>168</sup>, com efeito, a água, elemento maioritário na composição dos corpos, (“água corpo do corpo[...])”, inunda-os interna e exteriormente. Até “(...) a mente [está] / naufraga (...)”<sup>169</sup>. E se acima tinha ficado patente o desespero dos corpos face aos seus limites e à impotência do ar, a palavra, esse “(...) espelho que mente”<sup>170</sup>, transforma a anulação dos corpos em hipótese de salvação, apoiando-se nas próprias palavras do poema.

Aliás, em “Água”<sup>171</sup>, é através da palavra redentora do poema, que a seguir transcrevemos, que o corpo frágil, qual bóia, é impedido de naufragar:

(...) Que a palavra esvaziada

seja o abismo  
o espelho que mente  
a corrente e a corda da água que nos  
salva<sup>172</sup>

Não obstante a possibilidade de salvação, esta não é, contudo, certa.

---

<sup>165</sup> Gastão Cruz, “Espuma”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>166</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>167</sup> *Id.*, “No Mar”, *op. cit.*, pp. 363/364.

<sup>168</sup> *Id.*, “Água”, *op. cit.*, p. 370/1.

<sup>169</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>170</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>171</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>172</sup> Sublinhado nosso.

A incerteza gerada marca o poema “Trio”<sup>173</sup>, onde se esvai a esperança no futuro. A morte desenha-se como um gemido devido à recorrência da vogal fechada /u/ e à aliteração das oclusivas /t/ e /m/, presentes no vocábulo “morte”, como podemos constatar na primeira estrofe do poema:

Tu que escutaste a **música da morte**  
que no perdido **trio te escutava**  
**conheceste a verdade no espelho**  
em que não encontraste a **tua imagem**<sup>174</sup>

Com uma crueldade feroz, o sujeito poético é peremptório quanto ao destino dos corpos.

Como a voz que acompanha o trio que interpreta a “música da morte”, os sons nasais alongam o verso e as sibilantes erguem-se, numa espécie de eco, como um refrão, sugerido pela forma verbal “repetindo”, que ora pelo seu semantismo, ora por estar no gerúndio e, por isso, associada a uma acção dinamicamente reiterada, fere, também ela, o rosto:

(...)  
Ferem-te o rosto oculto os instrumentos  
apressados no fosso **repetindo**  
a ameaça (...) <sup>175</sup>

A morte é irreversível, e nem mesmo a ilusão do corpo vivo a pode combater:

(...) Num momento crês  
recuperar o sentimento Nada  
  
porém te restitui os passos irreais  
que deste na exígua  
casa do tempo Nada  
te fará regressar do espelho onde faltavas (...) <sup>176</sup>

Apesar das múltiplas tentativas do corpo para ludibriar a morte, ele acaba por sucumbir-lhe. O reflexo foi derrotado, a manhã coagulou num desfalecimento contíguo à

---

<sup>173</sup> *Id.*, “Trio”, *op. cit.*, pp.375/6

<sup>174</sup> Os sublinhados são nossos.

<sup>175</sup> *Id.*, *ibid.* Sublinhado nosso.

<sup>176</sup> *Id.*, *ibid.*



casa e ao corpo, permanecendo o rosto apenas como fumo fugidio. Assim, ainda no mesmo poema, consideremos as seguintes estrofes:

(...)  
Tu desviaste o rio e o sopro da névoa  
mudou a aparência das infinitas margens  
As águas espelharam somente a nuvem fria  
que no trio perdido te esperava

Aí será a casa que deixámos  
Desfalecemos no seu ar e nada  
vemos no espelho da manhã coalhada O  
fumo há-de guardar no vencido reflexo  
o rosto que faltava<sup>177</sup>

No último verso do poema “Trio”, o sujeito poético confronta-nos com a fatalidade da ausência do rosto, que é corroborada nos versos finais do poema “Dia”<sup>178</sup>:

(...)  
Interpretaste  
a ausência uma face destinada  
ao desastre

No poema “Sob a Chuva”<sup>179</sup>, constatamos que é sob esta carência de corpo que a chuva cai, como lágrimas que assistiram à voracidade do óxido sobre a carne, agora face de cinza:

A chuva cai no corpo interpretado  
Um óxido voraz cobriu a face O sentido  
voltou a esculpir-se na cinza  
(...)

Todavia, este rosto da ausência está presente, muito perto, como memória recente. E numa incapacidade de aceitar essa vacuidade, ela é a imagem que reflecte a escuridão do corpo sofredor e que chora com ele, como podemos ver no poema “Os Olhos do Espelho 1”:

---

<sup>177</sup> *Id., ibid.*

<sup>178</sup> *Id., “Dia”, op. cit., p.377.*

<sup>179</sup> *Id., ibid.*

A ausência é um espelho  
É ele que te vê A face negra  
Que para ti abismo e infinita noite

desdobra  
está tão perto que o seu  
choro te molha<sup>180</sup>

Por muito que doa, o corpo que fica tem que prosseguir sem o corpo que partiu. Num primeiro momento a ausência é memória viva, mas com o tempo ela irá de encontro ao corpo que partiu, morrerá depois dele, mas associar-se-lhe-á. Apesar de todo o esforço evocativo da memória, o corpo não regressa da morte. Assim, os olhos vivos deixam-se embaciar pelo rosto morto, como o revela o poema “Os Olhos no Espelho 2”:

Esquece o espelho,  
a memória que  
cresce e morre, o dia  
que copia a escuridão Daí

não há regresso Mas o  
rosto sem luz vence-te  
como se a vida visses com os olhos  
da face enevoad<sup>181</sup>

Os corpos, mortais, estão vulneráveis. No poema “Vácuo”<sup>182</sup>, a única protecção que os corpos têm é, paradoxalmente, a erosão, que, na sua verdadeira acepção, não protege, é desgaste: “Os meus contemporâneos são mortais / A erosão protege os corpos vulneráveis”.

O sonho, a expressão mais oculta e impudica de nós mesmos, ora “extingue a realidade”<sup>183</sup>, como podemos ler ainda em “Vácuo”, ora nos trai (“o sonho são brinquedos”<sup>184</sup>), iludindo-nos “como se verdade / o corpo inacabado fosse”<sup>185</sup>, em “Os Sonhos são a minha Biografia”. Esta ilusão é perceptível no título do poema,

---

<sup>180</sup> *Id.*, “Os Olhos do Espelho 1/2”, *op. cit.*, pp.378/9.

<sup>181</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>182</sup> *Id.*, “Vácuo”, *op. cit.*, p.382.

<sup>183</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>184</sup> *Id.*, “Os Sonhos são a minha Biografia”, *op. cit.*, pp.382/3.

<sup>185</sup> *Id.*, *ibid.*

“Representações”<sup>186</sup>, na expressão “dor representada”. A própria estrutura do poema nos despista, recorrendo à anástrofe, deslocando e destacando vocábulos, num jogo de “esconde-esconde” com as palavras:

O sonho trai-nos como se verdade  
o corpo inacabado fosse e a liberdade  
perdida contivesse  
as formas que a memória agora tece  
(...)<sup>187</sup>

Tudo se transforma na confusão gerada, entre o sonho e a realidade. Num jogo antitético desenvolvido a partir do lexema “corpo”, a própria linguagem ludibria o leitor, confundindo-o. A idade é portadora de paz, mas é também um tormento, pois é um indicador do curso do tempo. E neste limbo de sonho e de realidade, somos arrastados pela própria confusão enunciada no poema, como espectadores de teatro que assistem a uma morte encenada.

A arte da representação é claramente convocada para o poema através da referência em epígrafe à peça de William Shakespeare, *The Winter’s Tale*. Trata-se, mais especificamente, da cena III do terceiro acto, peça, aliás, traduzida por Gastão Cruz<sup>188</sup>, em que a morte é encenada e onde são exorcizados os fantasmas que lhe são inerentes. Em “Representações”<sup>189</sup>, os versos “Então confunde a noite as leis da idade / que pacifica o corpo e o atormenta // ou escurece o sol o dia que alimenta” são eco do verso shakespeariano, na voz de Antígono: “nunca de dia vi um céu tão escuro”<sup>190</sup>.

Embora o cenário pareça demasiado penoso, os versos finais de “Representações” recordam-nos que “(...) é sempre nada / à luz do sonho a dor representada”<sup>191</sup>.

Sonho e dor são dois dos vectores mais importantes do universo de Gastão Cruz. Isto mesmo se pode ver no poema “E Quindi Uscimmo”<sup>192</sup>. O sonho tem agora o poder extraordinário de fazer ressurgir o passado:

Nos círculos do sonho cada parte  
do vivido renasce como braço do

<sup>186</sup> *Id.*, “Representações”, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>187</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>188</sup> William Shakespeare, *O Conto de Inverno* [tradução de Gastão Cruz], Lisboa, Relógio d’ Água, 1994.

<sup>189</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.384.

<sup>190</sup> William Shakespeare, *O Conto de Inverno*, *op. cit.*, p.75.

<sup>191</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp.383/4.

<sup>192</sup> *Id.*, “E Quindi Uscimmo”, *op. cit.*, pp. 384/5.

pensamento

(...)<sup>193</sup>

Contudo, o que renasce é um recalçamento do sofrimento passado: “Aí era / o presente”<sup>194</sup>. É então que surge o “(...) mar / apedrejado”, onde “vozes (...) chama[...]m o errado // nome do corpo (...)”<sup>195</sup>.

Mas dentro ou fora do sonho o real está ferido pela idade. No poema “Sangue”<sup>196</sup>, as feridas das aves reflectem a vulnerabilidade do corpo. O pensamento espelhará nelas, como se fossem céu, tecto da terra, os “nossos corpos” sangrando, cujo terror é adensado pela presença da vogal oral tónica aberta /a/ e da nasal semi-fechada /ã/ nos primeiros versos, que funcionam como um apelo e que ressoam como um “ai” agudo, contido no ditongo tónico das formas verbais “pairais” e “fechai”:

Aves sangrando que pairais no fumo

(...)

fechai os vossos corpos

Como um tecto em sangue há-de espelhar,

nos vossos, nossos corpos

o pensamento que vos vê retendo

o veneno que

corre<sup>197</sup>

A metáfora do sangue derramado domina todo o poema, reduzindo-se as hipóteses de sobrevivência do corpo físico.

No poema “Terra”<sup>198</sup>, são as imagens de devastação que predominam. A terra foi atacada e, paulatinamente, o corpo vai morrendo. Ele flutua entre os destroços e as cicatrizes ficarão acessíveis à fome da noite:

Vai ser preciso reparar a terra

depois do longo assalto das serpentes

A máscara da noite já encerra

o rosto irreflectido dos ausentes

---

<sup>193</sup> *Id., ibid.*

<sup>194</sup> *Id., “E Quindi Uscimmo”, op. cit., pp.384/5.*

<sup>195</sup> *Id., ibid.*

<sup>196</sup> *Id., “Sangue”, op. cit., p.386.*

<sup>197</sup> Os sublinhados são nossos.

<sup>198</sup> *Id., “Terra”, op. cit., p.387.*

Só não sabemos quanto tempo a guerra  
apagará do mundo As aparentes  
cidades onde o corpo ainda erra  
são margens que se perdem nas correntes

(...)

Ninguém virá fechar as cicatrizes  
do nosso anoitecer Nem infelizes  
nem felizes serão os nossos ossos

A cremação é um tema sensível que não se esgotou em *As Pedras Negras*, estando muito presente em *Crateras*, como se pode ler no poema “Cantiga do Fogo”: “diz-me se vês ainda o fogo / ou põe a mão na cinza quente / que ficou”<sup>199</sup>. O simbolismo desta prática está normalmente associado à ideia de purificação, à destruição daquilo que é corruptível, para mais facilmente se atingir a sublimação: “Nas mitologias, nas tradições, e até na alquimia, a passagem pela fornalha condiciona a elevação a um nível superior de existência.”<sup>200</sup> A cremação é vista também como uma forma de ascese: “a alma imortal, libertada pelo fogo do seu envoltório carnal, voa para os céus”<sup>201</sup>. Esta perspectiva é corroborada pela Psicanálise, que reconhece a simbologia que envolve este acto: “o homem queima em si ou fora de si o que se opõe à elevação.”<sup>202</sup> Todavia, em Gastão Cruz a cremação não tem esta simbologia, pelo contrário, ela serve exclusivamente para provar a fragilidade e a finitude do Homem, que não passa de pó, isto é, de nada.<sup>203</sup> Como escreve Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal*, “La Maladie et la Mort font des cendres / de tout le feu qui pour nous flamboya.”<sup>204</sup>

É essa verdade que dói a Gastão Cruz, sobretudo, quando a cremação “foi uma circunstância particular da vida de uma pessoa que foi cremada e essa circunstância de redução às cinzas foi uma coisa que impressionou muito e, efectivamente, não pode deixar de ser uma metáfora privilegiada da nossa existência desde sempre.”<sup>205</sup>

<sup>199</sup> Gastão Cruz, “Cantiga do Fogo”, *Crateras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p.55.

<sup>200</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 238.

<sup>201</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>202</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>203</sup> Esta concepção retoma a referência bíblica do Génesis: “Tu és pó, e ao pó voltarás”. Cf. *Bíblia Pastoral*, Lisboa, Edições São Paulo, 1993, cap. 3, v. 19.

<sup>204</sup> Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, edição bilingue, [tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral], Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.120.

<sup>205</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit.

Em conversa com o poeta Gastão Cruz, este revelou-nos que, no momento em que família e amigos aguardavam as cinzas do corpo, o funcionário responsável pela sua cremação convidou-o a espreitar por um orifício que dava acesso ao corpo morto. Ao ceder ao convite, o poeta viu o corpo em chamas, imagem chocante que jamais o abandonou e que é emocionalmente visível neste livro.

A referência a esta realidade atrozmente nadificante, que transforma fatalmente “a lei dos sentimentos”, aparece disseminada ao longo de *As Pedras Negras*, e marca especialmente os poemas contíguos “O que depois”<sup>206</sup>, “Chamas”<sup>207</sup>, “Na Tarde”<sup>208</sup>, e talvez o poema “Sol”<sup>209</sup>, se virmos a “vaga de fogo” como uma metáfora do corpo em chamas.

Atentemos no poema “O que depois”<sup>210</sup>:

O que depois  
viera transformara  
a lei dos sentimentos e somente  
em chamas  
era o corpo da tarde celebrado  
(...)

A vida terminou. A crepitação das chamas transformou-se em silêncio, ausência de respiração. No poema “Sol”<sup>211</sup>, “Essa vaga de fogo reconhece / a luz interior do mar / e o meu corpo”. Este será brevemente pó e o sujeito de enunciação assiste corajosa e dolorosamente ao seu extermínio, como podemos ler na última estrofe do poema “Chamas”<sup>212</sup>:

(...)  
não me detenhas  
enquanto o corpo eterno  
arde na tarde

---

<sup>206</sup> Gastão Cruz, *ibid.* [1999], pp. 354/5.

<sup>207</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 355/6.

<sup>208</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 356/7.

<sup>209</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 358.

<sup>210</sup> Gastão Cruz, “O que depois”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp.354/5.

<sup>211</sup> *Id.*, “Sol”, *op. cit.*, p.358

<sup>212</sup> *Id.*, “Chamas”, *op. cit.*, pp.355/6.

Todo o cenário é fúnebre. No poema “Antwerpen Centraal 1”<sup>213</sup>, a paisagem é metáfora do corpo em chamas: “Campos de neve e ao longe / a carne da paisagem exalam // fumo claro”.

Mas a cremação não é a única forma da extinção dos corpos. Não é só o fogo que os suprime, a terra abre-se para os devorar, como no poema “Húmus”<sup>214</sup>:

Eleva-se da terra  
a terra viva O trovão  
mensageiro do húmus atravessa

o fim da tarde corpo  
do verão e a pequena ave negra  
recomeça

a procurar na terra a  
branda cama  
(...)

É no Verão que os frutos atingem a sua maturação e que ficam aptos para a colheita. É “o fim da tarde”, a escuridão aproxima-se, o corpo será brevemente colhido, pois “(...) a pequena ave negra / recomeça // a procurar na terra a / branda cama”<sup>215</sup>.

Quando já não é possível ao Homem conservar a vida é que ele a valoriza, experimentando um agudo sentimento de irreversibilidade do tempo, patente no poema “Passagem”<sup>216</sup>:

(...) Nos olhos  
passará o filme aquoso  
do que viveste Viverias  
de novo esse presente obscuro

tão futuro (...)

A hora da partida avança. Chegou o momento da extensa viagem para o esquecimento. O corpo é putrefacção, pó, jamais elevação ou outra margem.

---

<sup>213</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 1”, *op. cit.*, pp.367/8.

<sup>214</sup> *Id.*, “Húmus”, *op. cit.*, p.366.

<sup>215</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>216</sup> *Id.*, “Passagem”, *op. cit.*, pp.369/70.

Por isso, a esperança do corpo é ilusão, como o prova, ainda no mesmo poema, o verbo “julgar”, que dá conta da ignorância e da ingenuidade do destinatário destas palavras:

(...)  
partirás para um lugar  
onde julgas poder sentir o mundo  
pulsar na tua pele  
  
afinal imortal (...) <sup>217</sup>

Gastão Cruz afirma que “o corpo é a sede do nosso ser, é aí que nós existimos. É aí que nós sentimos”<sup>218</sup>. É, portanto, no corpo que nós somos, que nós sentimos, e poderíamos acrescentar às palavras do poeta que é no corpo que albergamos a linguagem, “casa do ser”, para Heidegger.

Perante o perecimento do corpo, couraça débil, é difícil fazer perdurar a palavra para além da extinção dele. Quando o corpo morrer o que acontecerá à linguagem?

*As Pedras Negras*, através da alquimia verbal, transformam-se em tábuas de salvação, vencendo a vulnerabilidade do corpo e formando um corpo de pedra escrito, sobrevivente, histórico, como o belo poema “Diorito”<sup>219</sup> que a seguir parcialmente transcrevemos:

Manishtusu (...)  
  
Atravessou o mar para buscar  
a pedra onde a palavra perdurasse  
Mil quinhentos e dezanove casas  
de escrita no obelisco estão gravadas  
Mais de quatro mil anos já passaram

---

<sup>217</sup> *Id., ibid.*

<sup>218</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit., p. 20.

<sup>219</sup> Gastão Cruz, “Diorito”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 350/1.



### 3. A Impetuosidade do Tempo

*O tempo caladamente persegue  
o sangue que se esvai sem som*  
Fiama Hasse Pais Brandão

*Sobre os séculos trémulos  
estende-se  
o céu do tempo como  
sal do oceano devorando  
a imagem do homem*  
Gastão Cruz

*Nada tão silencioso como o tempo  
no interior do corpo*  
Fiama Hasse Pais Brandão

O tempo é, como disse Cesário Verde, um “cancro enorme”, pois avança implacavelmente sobre o corpo, destroçando-o. Perante tal catástrofe universal apetece fazer coro com Paul Fleming: “Ah, viesse aquele tempo em que tempo não há”<sup>220</sup>.

Como uma hidra de inúmeras cabeças ou um polvo de mil tentáculos, o tempo espalha-se e espelha-se no mundo. O seu rosto é a ruína das coisas e dos homens, a sua linguagem o silêncio progressivo de vozes de outrora. O tempo incomoda, sufoca porque alastra, porque se derrama sobre o mundo como uma mancha irreversível. Muitos gostariam de o abolir, poucos o conseguem ignorar. Ele está intrinsecamente associado à ideia de envelhecimento e, logo, de morte. É, por isso, um motivo eleito entre os poetas, é também, por isso, que as mais diversas áreas de saber lhe consagram páginas de tinta.

Em *As Pedras Negras* o tempo surge como elemento fulcral, sendo uma das palavras mais recorrentes<sup>221</sup> e mais significativas ao longo do livro. Tal facto não surge aqui como uma novidade, mas dando continuidade a um percurso que se iniciou com *Órgão de Luzes* (1981) e que não deixou de se manifestar até ao livro em estudo, como o corroboram as palavras do poeta: «A Poesia que decorre, aproximadamente, entre 1980 e os meados de 90 (porque não será difícil integrar nele o meu último livro<sup>222</sup>) poderia ter como título aquele que atribuí a uma das quatro partes de *O Pianista*: “Tempestade do Tempo”»<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> *Apud* Eduardo Prado Coelho, “Como um boneco sem criança nem mola”, *Público, Mil Folhas*, 28 Setembro 2002.

<sup>221</sup> O vocábulo “tempo” surge vinte e uma vezes ao longo do livro, sendo só ultrapassado pela palavra “corpo”. Para além disso, há inúmeros vocábulos que remetem para o “tempo”, como estações do ano, meses, passado, presente, futuro, entre outros.

<sup>222</sup> Gastão Cruz refere-se a *As Pedras Negras* (1995).

<sup>223</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco Anos de Poesia”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p.31.

Apesar da delimitação desta década impetuosa, este assunto afincou raízes na escrita do poeta, e tem-se mostrado com alguma insistência mesmo nas publicações posteriores<sup>224</sup>.

Em *As Pedras Negras*, ao contrário do que acontece em *Crateras*, e ainda com mais evidência em *Rua de Portugal*<sup>225</sup>, não há um espaço e um tempo situáveis, pois como afirma Michelle Giudicelli, aqui estamos “dans un espace et dans un temps largement métaphoriques et surtout dans la mémoire et dans le rêve”<sup>226</sup>.

É partindo deste pressuposto que tentaremos encontrar uma noção de tempo em *As Pedras Negras*, cientes, contudo, de que num tempo simbólico onde a indefinição, o sonho e a memória imperam, não é fácil estabelecer consensos ou definir conceitos. Sem a pretensão de fazermos uma leitura biográfica do livro, parece-nos importante relembrar que existe muita gente que foi importante para o autor e que já morreu. Como o poeta diria mais tarde em *Rua de Portugal*, são “demasiados mortos para a / minha memória”<sup>227</sup>. Assim sendo, percebem-se melhor estas investidas contra o tempo, esta revolta infrutífera contra a sua cólera.

Numa leitura mais geral de *As Pedras Negras*, apercebemo-nos facilmente de inúmeras referências à velocidade do tempo, através das alusões aos meses ou às estações do ano<sup>228</sup>. Como que marcando o ritmo alucinante do passar dos dias, estas menções apontam também uma espécie de eterno retorno, simbolizando a sucessão dos anos, o seu constante recomeço e a sua inerente consequência, isto é, a proximidade gradativa da morte. Como um condenado à morte, a vida aguarda o golpe final: «(...) La vie, rongée par l’insecte du temps, la vie, grignotée, comme chez Baudelaire, par le tic-tac des horloges, ne serait tout entière que l’attente d’un condamné à mort.»<sup>229</sup>

Logo no segundo poema d’ *As Pedras Negras*, o tempo emerge através do seu título: “Outubro”<sup>230</sup>. Mas cedo entramos no “Mês sem cor fevereiro (...)”<sup>231</sup>, em “After

<sup>224</sup> Tanto em *Crateras* (2000) como em *Rua de Portugal* (2002) a temática do tempo é incontornável. Aliás, uma das secções deste último intitula-se “O Vocabulo Tempo”.

<sup>225</sup> Em ambos os livros citados há referências objectivas e claras aos lugares da infância do poeta, em Faro (“Numa Rua da Infância, p. 27; “Lava”, p. 28; “A Pequena Cidade, p.29; entre outros, em *Crateras*). Em *Rua de Portugal*, o poeta alarga essas referências à adolescência (“Os Limões Frios”, p.32) e à idade adulta, onde evoca acontecimentos e factos importantes que marcaram a sua vida, como a morte da sua mãe (“O mês dos mortos”, p. 59; “Soluço, p.60), ou a doença de Fiamma Hasse Pais Brandão (secção intitulada “A Norma da Desordem”, título que não deixa de trazer à memória, pela semelhança semântica, o livro *As Leis do Caos*, 1990).

<sup>226</sup> Michelle Giudicelli, «Les Purs Joyaux de Gastão Cruz», *op. cit.*, pp. 8/9.

<sup>227</sup> Gastão Cruz, “Em Tempo Alheio”, *Rua de Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p.61.

<sup>228</sup> As estações do ano, claro mostrador do tempo, são também retomadas no livro *Crateras*, onde há, nomeadamente, um poema intitulado “Nas quatro estações”, *op. cit.*, [2000], p. 40.

<sup>229</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p.147.

<sup>230</sup> Gastão Cruz, “Outubro”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.345.

Long Silence”. E como uma repentina tempestade, no poema “Verweille Doch!”<sup>232</sup>, chegam “as chuvas do verão”, para serem de seguida substituídas, em “Dunas”<sup>233</sup>, pela “(...) espinha do verão, [que] queima os insectos”. No poema “Espectro”<sup>234</sup>, é “agosto” e “(...) A praia já entrou / no verão / infinito (...)”<sup>235</sup>. Até que, em “Água e Fumo”<sup>236</sup>, “É outra vez setembro”. Mas numa pantomina do tempo, como que voltando atrás ou como que devorando as restantes estações, volta o “(...) corpo / do verão (...)”, em “Húmus”<sup>237</sup>, para logo de seguida regressarmos ao “Outono”<sup>238</sup>. Em “Caras nas Carruagens”<sup>239</sup>, a voracidade dos dias varre as coordenadas e “(...) É o // fim do inverno (...)”. Eis que chega então a ansiada “primavera”, em “Canção Diurna de um Viandante”<sup>240</sup>. Mas esta estação, comumente associada à renovação e à vida, no poema “Moldura”<sup>241</sup>, “espera / a noite para reconhecer / o meu corpo”.

Estamos, pois, perante uma noção diferente de tempo. Ele é mais do que uma possibilidade de definir contornos. Reparte-se entre sombras e crepúsculos, entre tardes e manhãs nubladas, entre um “sol” ora “negro”, ora “claro”. É nesta oscilação de coordenadas que se ergue um tempo, ou talvez, que ele se desmorona, porque tem uma especificidade indefinível e incomensurável; é um tempo intemporal.

É este o “Nosso Tempo”<sup>242</sup>, “(...) quando os dias / como estranhas fachadas se separam”<sup>243</sup>. Resta-nos esperar que a invocação do sujeito poético seja ouvida: “Ó tempo verdadeiro, para a nossa ruína / um céu de nuvens baixas”<sup>244</sup>.

Mas o tempo é provavelmente surdo, não atende nem o pedido dos poetas. Já Rilke se lhe houvera dirigido, sem resultados: “Afasta-te de mim, ó hora. O bater das tuas asas faz-me feridas”<sup>245</sup>. Tal atitude do tempo foi já comentada por Jankélévitch: «O temps,

---

<sup>231</sup> *Id.*, “After Long Silence”, *op. cit.*, p.350.

<sup>232</sup> *Id.*, “Verweille doch!”, *op. cit.*, p.352.

<sup>233</sup> *Id.*, “Dunas”, *op. cit.*, p.359.

<sup>234</sup> *Id.*, “Espectros”, *op. cit.*, pp.360/1. Parece-nos pertinente notar a reincidência do vocábulo “agosto”. Este mês já em outros livros do autor estava conotado com a morte, com o passar fugaz do tempo e com as palavras. Porque há a morte e há as palavras, que, possivelmente, permanecem. Em *A Doença* (1963), no poema “Sustenido”, diz-se: “agosto tem a morte e as palavras”, p. 97. Em *Campânula* (1978), no poema “Praia”, “é de novo agosto nas águas / da linguagem”, p. 211. Em *As Leis do Caos* (1990), no poema “Verão”, “o louco mar de agosto enrola a casa nas / águas apressadas”, p. 313.

<sup>235</sup> *Id.*, “Espectros”, *op. cit.*, p.360.

<sup>236</sup> *Id.*, “Água e Fumo”, *op. cit.*, p.365.

<sup>237</sup> *Id.*, “Húmus”, *op. cit.*, p.366.

<sup>238</sup> *Id.*, “Outono”, *op. cit.*, p.367.

<sup>239</sup> *Id.*, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, p.371/2.

<sup>240</sup> *Id.*, “Canção Diurna do Viandante”, *op. cit.*, p.373.

<sup>241</sup> *Id.*, “Moldura”, *op. cit.*, p.374.

<sup>242</sup> *Id.*, “Nosso Tempo”, *op. cit.*, p.347.

<sup>243</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>244</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>245</sup> Rainer Maria Rilke, *Poemas, As Elegias de Duino, Sonetos a Orfeu*, *op. cit.*, p.14.

suspend ton vol! implore le poète: mais il fait la sourde oreille, le temps, et il ne suspend pas son cours; il le continue au contraire inexorablement, sans tenir compte de nos objurgations»<sup>246</sup>.

Arrasa-nos a nossa impotência, e o facto de ser impossível aderir ao apelo de Luiza Neto Jorge: “Façamos greve de tempo”<sup>247</sup>.

É então assim que, no poema “Arte”<sup>248</sup>,

Voltamos às margens do afluente  
incerto As nossas horas  
correm à sua imagem

nem a manhã nos salva  
(...)

Como uma catástrofe natural, que já dizimou muitas vidas e que ameaça a qualquer momento arrastar o sujeito poético numa corrente que não regressa e que prossegue rumo a um abismo sem fim, o tempo impera. É ele o fio que controla a existência humana, como o percebe Jankélévitch quando refere: «(...) entre la vie et la mort, notre existence ne tient qu’à un fil, à ce fil! Le fil du temps est devenu si mince, si fragile, qu’un rien suffit à le rompre»<sup>249</sup>.

É então que o sujeito poético decide desistir do tempo, esse “(...) cadáver em chamas que me vence”, porque ele é demasiado pujante para ser enfrentado, ou mesmo para ser apenas compreendido. A época do alheamento, aquela que nos distrai do tempo, acabou; agora ele é visível, persegue-nos, e somos movidos a vê-lo em nós, como no poema “O Tempo”<sup>250</sup>:

Vivi onde as estrelas enegrecem  
na luz intermitente

Intervalos longínquos  
ocultaram do meu olhar o tempo

Desisto dele

---

<sup>246</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p.19.

<sup>247</sup> Luiza Neto Jorge, “Introdução ao Tempo”, *Os Sítios Sitiados*, in *Poesia 1960-1989*, organização e prefácio Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 27.

<sup>248</sup> Gastão Cruz, “Arte”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, pp. 348/9.

<sup>249</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p.140.

<sup>250</sup> Gastão Cruz, “O Tempo”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 349.

um cadáver em chamas que me vence

Quando se olha para trás e se vê que a vida passou por nós veloz, (note-se que já em *Campânula*, [livro de 1978], Gastão Cruz tinha essa percepção, ao afirmar “Dantes o mar ouvia-se (...) / Porém agora existem mais / vinte anos”<sup>251</sup>), conclui-se, como no excerto do poema “O que depois”<sup>252</sup>, que a seguir transcrevemos, que:

(...)  
Viver foi isto a rapidez dos  
dias uma canção trazida  
pelas ondas do sangue a esperança  
do corpo uma respiração  
igual à das estátuas

É como se não houvesse mais a cognição do que é e do que não é, ou como se o sujeito poético se deslocasse no limbo da “confusão”, onde as identidades se amalgamam em associações de palavras progressivamente mais próximas até coincidirem, como acontece no poema “Na Tarde”:

Confundo a minha sombra com  
o mar  
o meu corpo comigo o tempo  
  
com o tempo  
(...)<sup>253</sup>

É neste ambiente presente de quase alienação que se dá a revelação chocante do futuro do corpo:

(...)  
O rápido presente agita as árvores  
Visita-me

---

<sup>251</sup> *Id.*, “Ilha”, *Campânula*, in *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 211/2.

<sup>252</sup> *Id.*, “O que depois”, *As Pedras Negras*, in *op. cit.*, p.355.

<sup>253</sup> *Id.*, “Na Tarde”, *op. cit.*, pp. 356/7. Não deixa de ser interessante fazer uma referência ao poema “Linha”, de *As Leis do Caos* (1990) onde, num ambiente sonífero declarado, também essa confusão está presente: “Sobre / a linha febril onde o presente / desaparece imerso na luz frágil do sono // (...) // confundo com a sombra, em que apareço / por momentos real, / o meu corpo Pareço-me // comigo noutro quarto A realidade / invade o céu A luz / desmoronou o cérebro, castelo”, p. 317.

como um corpo futuro em fogo  
(...)<sup>254</sup>

Estamos assim perante um tempo intemporal, que não conhece barreiras nem fronteiras, deslocando-se entre presente, passado e futuro indistintamente. Em “O que fica”, “Corredores / levam-me a outro tempo (...)”<sup>255</sup>. Como afirma o poeta, “essa fusão entre o outrora e o agora é feita através da memória. Conseguimos penetrar no passado um pouco como se ele fosse o presente.”<sup>256</sup> E afirma mais adiante: “Nós revivê-mo-lo [o passado] através da memória, mas temos a consciência de que não o podemos ressuscitar.”<sup>257</sup>

Mas a ambiguidade instala-se, ao sabor da indefinição, e volta a haver tempo, no poema “Mar”<sup>258</sup>. Note-se, todavia, que este é um tempo subjectivo, como o comprova o possessivo “meu”:

(...) O mar coerente  
envolve-me  
  
e devolve  
à passagem dos sonhos  
o meu tempo

Apesar de serem “anos mortos”, os instantes passados mantêm-se vivos. Todavia, como se pode ler num poema de *Crateras* (2000), intitulado “Largo da Graça”, “o passado não está ao teu alcance”<sup>259</sup>. No poema “Ilusão de Óptica”, em *As Leis do Caos*, o passado é “um presente falso”<sup>260</sup>, ignorando o esforço do sujeito poético para fazer emergir os “pés” do terreno do presente irreal, em “Cenário de Verão”<sup>261</sup>:

(...)  
Levanta os pés  
da areia inundada que  
recordas

---

<sup>254</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>255</sup> *Id.*, “O que fica”, *op. cit.*, p.357.

<sup>256</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit.

<sup>257</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>258</sup> Gastão Cruz, “Mar”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.358.

<sup>259</sup> Gastão Cruz, *Crateras*, “Largo da Graça”, *op. cit.*, p. 42.

<sup>260</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.324. Em *As Leis do Caos*, no poema “Ilusão de Óptica”, diz-se: “É difícil falar sobre o passado. É um presente falso”.

<sup>261</sup> *Id.*, “Cenário de Verão”, *op. cit.*, p.361.

com nitidez à luz dos anos mortos

(...)

Para o poeta é imperiosa a necessidade de evadir-se do passado. Sofremos quando a ele regressamos, pois como é dito no poema “Pele”<sup>262</sup>, de *Crateras*, “ao vermos / o passado / é o presente que nos falta nele”. É então que o mar impede “o rosto” de visitar a “costa da infância” e se faz “branco o dia”, essa cor que é a ausência e o vazio totais, e que domina o poema “Espuma”<sup>263</sup>:

Espelho do  
mundo fez-se branco o dia  
O mar reduz a espuma

o rosto que procura  
na costa da infância a confusão  
futura

O sal selou-lhe as pálpebras a  
luz pôs-lhe nos lábios  
a usura

No poema “Água e Fumo”<sup>264</sup>, a que já aludimos, “o presente regressa”, quando “(...) A tarde / rege o dia”. Existe como que um sentimento claustrofóbico dentro do corpo (“[...] estamos sempre / encerrados no corpo que nos resta”), motivado pela paradoxal inação do tempo: “Os meses não começam”. Porque, como sublinha Eduardo Prado Coelho, “o tempo (...) retira do próprio tempo”<sup>265</sup>.

Neste poema “O passado escurece”. Tudo caminha para um fim, até o próprio tempo (“Os meses não regressam”), até que surge a asserção final, aquela que enfrenta a verdade de um momento onde a escuridão impera, onde a morte é mais certa do que a vida e onde o tempo é eclipse do próprio tempo: “Estamos vivos e já não temos tempo”. Ou, como afirma Fernando Pinto do Amaral, o “resto do tempo que nos cabe [é] um tempo feito de matéria da noite que se aproxima e nos promete apenas a continuação de um indefinido lusco-fusco, o eco de um passado cada vez mais distante.”<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Gastão Cruz, “Pele”, *Crateras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p.41.

<sup>263</sup> *Id.*, “Espuma”, *As Pedras Negras, Poemas Reunidos, op. cit.*, p.363.

<sup>264</sup> *Id.*, “Água e Fumo”, *op. cit.*, p.365.

<sup>265</sup> Eduardo Prado Coelho, “Estamos vivos e já não temos tempo”, *Público*, 28 Maio 1996.

<sup>266</sup> Fernando Pinto do Amaral, “O Espelho Negro da Poesia”, *Público*, 27 Novembro 1995.

É no terreno do sonho, onde se esvaem todas as balizas, que, em “Outono”<sup>267</sup>, “De novo se desfazem as instâncias do tempo”, porque “Os sonhos no outono são cruéis”. No poema “Outono”<sup>268</sup>, e depois em “Representações”<sup>269</sup>, ecoa a seguinte fala de Antígono, de *The Winter’s Tale*, de Shakespeare:

Tenho ouvido dizer, mas nunca acreditado,  
Que o espírito dos mortos  
Pode voltar à terra: se é possível  
Tal coisa, a tua mãe apareceu-me  
Ontem à noite, porque nunca um sonho  
Tão semelhante foi à realidade.<sup>270</sup>

Atentemos agora no poema de Gastão Cruz “Outono”, integralmente abaixo transcrito, e na sua semelhança com o excerto supracitado. Saliente-se que o sonho é realçado nos dois textos, bem como a possibilidade do regresso dos mortos e a confusão do momento presente. No texto de Shakespeare realça-se o contacto entre sonho e realidade e, no poema “Outono”<sup>271</sup>, “(...) o presente / embora falso transformou-se em ti”, ou seja, transformou-se em memória real e presente do passado vivo do corpo. Como afirma Paul Ricoeur, “(...) il y a en effet plus que du rêve dans l’évocation de la latence de ce qui demeure du passé (...)”<sup>272</sup>:

De novo se desfazem as instâncias do tempo  
Da verdade da tua inexistência  
atravessas a noite transparente

Os sonhos no outono são cruéis<sup>273</sup>  
Mas não és um fantasma e o presente  
Embora falso transformou-se em ti<sup>274</sup>

---

<sup>267</sup> *Id.*, “Outono”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p.367.

<sup>268</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>269</sup> *Id.*, “Representações”, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>270</sup> W. Shakespeare, *O Conto de Inverno*, (3º Acto, 3ª Cena), [tradução de Gastão Cruz], Lisboa, Relógio d’Água, 1994, p. 73.

<sup>271</sup> Gastão Cruz, “Outono”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>272</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, L’Histoire, l’Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 565.

<sup>273</sup> Curiosamente, Camilo Pessanha (*Clepsydra*, *op. cit.*, p. 80), poeta caro a Gastão Cruz, no seu poema “Caminho em D”, diz: “tenho sonhos cruéis”. Ainda no mesmo poema, numa diluição do tempo, os versos “vou a medo na aresta do futuro, / Embebido em saudades do presente”, evocam esse desfazer das “instâncias do tempo” do autor de *As Pedras Negras*.

<sup>274</sup> Gastão Cruz, “Outono”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 367.



Em “Antwerpen Centraal 2”, o passado, “(...) o atacante / hipócrita surgido do esquecimento (...)”<sup>275</sup>, é a ausência. Então o sujeito poético pergunta e responde, como num diálogo “monologal” introspectivo: “(...) que me ensina / a tua ausência? Que o tempo é esquecimento”<sup>276</sup>.

Não deixa de ser pertinente, a propósito desta definição de tempo como esquecimento, ler o poema de Gastão Cruz “Árvores”<sup>277</sup>, de *Crateras*.

Nele, “memória” e “esquecimento” são gémeos<sup>278</sup>, como nota Osvaldo Manuel Silvestre, na crítica que faz ao poema na Antologia *Século de Ouro*<sup>279</sup>. Para além disso, “esquecimento” e “memória” são apresentados como filhos do tempo e o primeiro como “construtor da ausência”.

Ainda em *Crateras*, no poema “Numa Rua da Infância”<sup>280</sup>, ouve-se o lamento acerca do tempo ido: “Ah o passado / produzimo-lo tarde (...)”.

Mas o passado só é realmente produzido graças à memória. Como se diz num outro poema do mesmo livro, “A poesia depende da memória / É a sua matéria o que se esquece / ou lembra, tanto faz (...)”<sup>281</sup>.

Se agora regressarmos a *As Pedras Negras*, verificamos que não é só o passado que é ausência. O presente só é presente num instante, para logo passar a ser passado e, conseqüentemente, ausência. É então que esse “irmão gémeo” do esquecimento, a memória, tenta suplantar a ausência, no poema “Passagem”<sup>282</sup>:

(...) nos olhos

---

<sup>275</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 2”, *op. cit.*, pp. 368/9.

<sup>276</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>277</sup> Gastão Cruz, *Crateras*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>278</sup> Este laço tão forte que os une é hostil e haverá sempre uma luta constante entre ambos, uma luta pela supremacia, qual Abel e Caim. Escreve Paul Ricoeur: «(...) une des finalités majeures de l'acte de mémoire, [est de] (...) lutter contre l'oubli, (...) arracher quelques bribes de souvenir à la «rapacité» du temps (Augustin dixit), à l'«ensevelissement» dans l'oubli.» (*La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, *op. cit.*, p. 36). Todavia, como ele próprio diz, segundo Santo Agostinho, quem acaba entre os dois por dominar é a memória: “(...) l'oubli, sans nous souvenir de lui, nous ne pourrions absolument pas, en entendant ce nom, reconnaître la réalité qu'il signifie; s'il en est ainsi, c'est la mémoire qui retient l'oubli» (*id.*, *ibid.*, p. 120). Já Heidegger apresenta uma perspectiva contrária à de Santo Agostinho. Ele confirma a inseparabilidade da memória e do esquecimento, mas atribui a este o mérito de fazer com que aquela exista: “De même que l'attente n'est possible que sur la base d'un s'attendre, de même le souvenir (Erinnerung) n'est possible que sur la base d'un oublier et non pas l'inverse; car c'est sur le mode de l'oubli que l'être-été «ouvre» primairement l'horizon où, en s'y engageant, le Dasein perdu dans l'extériorité» de ce dont il se préoccupe peut se ressouvenir» (*Apud* Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 572/3). O próprio Paul Ricoeur reconhece essa ligação entre ambos: “(...) l'oubli peut être si étroitement mêlé à la mémoire qu'il peut être tenu pour une de ses conditions» (*Id.*, *op. cit.*, p. 553).

<sup>279</sup> Cf. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (Org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 577-582.

<sup>280</sup> Gastão Cruz, *Crateras*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>281</sup> *Id.*, “A Poesia depende da Memória”, *op. cit.*, p. 70.

<sup>282</sup> Gastão Cruz, “Passagem”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 369.

passará o filme aquoso  
do que viveste (...)

E apesar de o tempo, como escreve Antero de Quental, no Soneto “Divina Comédia”, correr e “só gera[r], inextinguíveis, / dor, pecado, ilusão, lutas horríveis, / num turbilhão cruel e delirante”<sup>283</sup>, lemos no poema “Passagem”, de Gastão Cruz: “(...) Viverias / de novo esse presente obscuro”<sup>284</sup>.

De facto, no poema “Caras nas Carruagens”<sup>285</sup>, o presente é “berço / de todo o tempo”<sup>286</sup>, ou seja, é a partir dele que podemos falar de um passado e de um futuro. Mas é um berço efémero, pois assim como gera tempos diferentes, anula-se ou metamorfoseia-se:

(...)  
Poucos regressam  
  
ao presente, berço  
de todo o tempo Nem memória nem  
mar nem mão recolhem  
  
a luz que a noite perde,  
cal  
com que os que voltam molha

A contiguidade de sons nasais (note-se a aliteração das consoantes bilabial /m/ e alveolar /n/, bem como a recorrência da vogal tónica nasal /ẽ/) confere a estes versos uma lentidão reveladora de uma melancolia motivada pela impotência de acção e reforça, sobretudo, o esforço vão do corpo e da memória.

A aridez prolifera, como a extinção do tempo. O cansaço é estéril, como podemos ler no poema “Margem”<sup>287</sup>:

---

<sup>283</sup> Antero de Quental, “Divina Comédia”, *Sonetos Completos*, Lisboa, Editores Reunidos, Lda., 1994 e R.B.A. Editores, S. A., 1996, p. 133.

<sup>284</sup> Gastão Cruz, “Passagem”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 369. Esta mesma ideia será repetida no poema “Finais 2”, de *Rua de Portugal, op. cit.*, (2002): “Inadmissível mundo mas só nele / será feliz o corpo que uma luz do inferno reproduz”, p. 54.

<sup>285</sup> *Id.*, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, pp. 371/2.

<sup>286</sup> *Id.*, *ibid.* Convém aqui cruzar esta ideia com a que já desenvolvemos atrás e que é corroborada pela leitura que Fernando Pinto do Amaral faz a propósito deste poema, em “O Espelho Negro da Poesia”, *Público, Mil Folhas*, loc. cit.: “Tudo é mortal, só o presente é o «berço / de todo o tempo», antes de desaguar na voragem do esquecimento”.

<sup>287</sup> *Id.*, “Margem”, *op. cit.*, pp. 372/3.

Já não te reconhece, margem  
árida  
quem nela achou

o fruto A vida brilha sobre o mar  
da tarde?  
Não há resposta

Para o teu cansaço Não  
estarão no futuro os que desertam  
do espelho enevoado

No coração memorial do mundo  
já não há tempo O teu  
segredo não desvendes, margem

Os que morrem jamais conhecerão o futuro, pois como vimos nos capítulos anteriores, o corpo morto não tem devir: “Não / estarão no futuro os que desertam / do espelho enevoado”<sup>288</sup>.

E quando o futuro não chega mais, é todo o tempo que se desmorona. A memória do mundo esgota-se como um coração que deixa, de repente, de bombear a vida e se entrega passivamente à morte: “no coração memorial do mundo / já não há tempo”<sup>289</sup>.

Como afirma Bergson<sup>290</sup>, “pour évoquer le passé sous formes d’images, prix à l’inutile, il faut pouvoir rêver.” Num incessante paradoxo, como numa constante rasura do dito, ou de reescrita do escrito, e porque é “sonho”, o tempo volta a existir, no poema “O Tempo Anterior”<sup>291</sup>: “(...) Sei que está presente / esse tempo total (...)”.

Então assistimos aos “sonhos velozes”, onde nada do vivido foi esquecido, como o demonstra o par antitético lembrar / esquecer: “ (...) Nada esqueci / mesmo que não o lembre (...)”<sup>292</sup>. E, de repente, é como se “O tempo anterior”<sup>293</sup> se instalasse no presente irreal (sonhado) e se passassem imagens como slides iguais, numa sucessão equiparável ao movimento da “ (...) casa [que] é como um rio / [e que] arrasta corpos em surdina”<sup>294</sup>:

---

<sup>288</sup> *Id., ibid.*

<sup>289</sup> *Id., ibid.*

<sup>290</sup> *Apud Paul Ricoeur, La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli, op. cit., p. 62.*

<sup>291</sup> Gastão Cruz, “O Tempo Anterior”, *op. cit.*, p. 375.

<sup>292</sup> *Id., ibid.*

<sup>293</sup> Gastão Cruz, “O Tempo Anterior”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 375.

<sup>294</sup> *Id., ibid.*

(...) Sei que está presente  
esse tempo total Nada esqueci

mesmo que não o lembre Oh como estende  
as asas sobre mim A sua cor  
incerta reconheço<sup>295</sup>

Esta repetição voraz do tempo, que se multiplica em segundos, horas, dias e anos até se tornar em nada, é já uma preocupação antiga. Aristóteles tinha clara consciência da força indomável do tempo, ao declarar que “le temps consume, (...) tout vieillit sous l’action du temps, (...) tout s’efface à la faveur du temps (...). (...) C’est dans le temps que toutes choses naissent et périssent (...)”<sup>296</sup>

O tempo é uma longa linha que atravessa as eras. Ele é imenso mas, quando calculado na individualidade de cada ser humano, é diminuto, pois parece sempre pouco o tempo que nos resta para todos os projectos que temos. Desespera ainda mais saber que não se pode voltar atrás para corrigir os erros ou para reviver as glórias do passado, como o percebe Jankélévitch quando afirma que “(...) le regret de l’irréversible et le remords de l’irrévocable traduisent bien plutôt l’impuissance et le désespoir de l’homme devant la temporalité»<sup>297</sup>.

É também esta ideia que o sujeito poético deixa transparecer, em *As Pedras Negras*, no poema “Trio”<sup>298</sup>, ao utilizar uma linguagem onde a vogal aberta /a/ e a fechada /i/ acentuam a angústia, como um grito claro. Também a aliteração das consoantes bilabial /m/ e linguodental /t/ contribui para esta tensão criada, pois funciona como uma “música da morte”, tocada pelos “instrumentos / apressados”<sup>299</sup> que actuam “no fosso repetindo / a ameaça”<sup>300</sup>, lembrando que o tempo, esse inimigo implacável, é omnipresente e infalível:

Tu que escutaste a música da morte  
que no perdido trio te escutava  
conheceste a verdade no espelho  
em que não encontraste a tua imagem

Ferem-te o rosto oculto os instrumentos

---

<sup>295</sup> *Id. ibid.*

<sup>296</sup> Apud Paul Ricoeur, *Temps et Récit 3*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>297</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>298</sup> Gastão Cruz, “Trio”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>299</sup> *Id. ibid.*

<sup>300</sup> *Id. ibid.*

apressados no fosso repetindo  
a ameaça Num momento crês  
recuperar o sentimento Nada

porém te restitui os passos irreais  
que deste na exígua  
casa do tempo Nada  
te fará regressar do espelho onde faltavas<sup>301</sup>

(...)

Perante tal cenário desolador, os olhos que fitam o dia vêem noite, porque aquele nasce contaminado pelo desgaste do tempo e o facto de que pouco ou nada restará é uma certeza, por isso se fala no “futuro / passado”, no poema intitulado “Dia”<sup>302</sup>:

Que fizeste do dia que ao nascer  
era névoa? Uma palavra  
igual à noite (...) <sup>303</sup>

No poema “Sob a Chuva”<sup>304</sup>, “(...) o tempo real (...)” é “(...) o presente [que] se degrada”<sup>305</sup>. Como refere Fernando Pinto do Amaral, neste poema está presente “essa pequena morte cuja música cerca insidiosamente as mais ínfimas coisas, essa morte que vive em cada ser e corresponde à erosão do tempo, à lenta mas inevitável degradação de tudo”<sup>306</sup>.

Se atentarmos agora no poema “Os Olhos do Espelho”, há a ilusão de, nele, se encontrar o que foi perdido. Mas estes “olhos” são “a ausência”, essa “face negra” que “está tão perto que o seu / choro te molha”<sup>307</sup>. O espelho é uma espécie de máquina do tempo falida, é a memória que é rápida como o tempo, “cresce e morre, [é] o dia / que copia a escuridão (...)”<sup>308</sup>. Dura é a verdade: “(...) Daí / não há regresso (...)”<sup>309</sup>.

---

<sup>301</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>302</sup> *Id.*, “Dia”, *op. cit.*, p. 377.

<sup>303</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>304</sup> *Id.*, “Sob a Chuva”, *op. cit.*, p. 378.

<sup>305</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>306</sup> F. Pinto do Amaral, “O Espelho Negro da Poesia”, *loc. cit.*

<sup>307</sup> Gastão Cruz, “Os Olhos do Espelho 1”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, 378.

<sup>308</sup> *Id.*, “Os Olhos do Espelho 2”, *op. cit.*, p. 378.

<sup>309</sup> *Id.*, “Trio”, *op. cit.*, pp. 379/80. Parece-nos importante referir um poema não editado em livro pelo autor, e que surge no n.º 3 da revista *Limiar* com o título “Sobre as Tábuas”. Neste poema o corpo inerte é “o espelho do tempo”, uma cidade vazia, de ruas mortas. Cf. Anexo, p. 165.

No poema “Frio”<sup>310</sup> domina a ideia de que pouco ficará para além “do lugar vazio”, apenas esta “(...) sombria / melodia do frio”, que se espalha pelo poema através da recorrência do som agudo /i/, como um tilintar de frio musicado. Destaque-se também a repetição vocálica das duas sílabas finais do verso, nomeadamente o /ia/, em consonância com o próprio título, “Frio”, e com a palavra “melodia”, como podemos constatar nos seguintes passos do poema:

(...) Do  
lugar vazio  
choverão cinzas e da negra teia  
  
descerá o cenário como um dia  
para cegos que escutam a sombria  
melodia do frio  
o inimigo rio a escuridão  
  
diurna da melancolia (...) <sup>311</sup>

No poema intitulado “Céu”<sup>312</sup>, as trevas chegam: “O céu da noite invade esse teatro / (...) / (...) no céu invasor o dia há-de / espelhar o seu nada”.

Esta ideia está também presente no poema “Transfiguração”<sup>313</sup>. Parece-nos pertinente notar que este poema tem semelhanças com o que tem o mesmo título, de Camilo Pessanha. Para além da coincidência do título, os poemas têm a mesma estrutura – são ambos sonetos –, e há sobretudo um verso que parece estar mais presente do que qualquer outro no poema de Gastão Cruz: “Ergo os braços ao ceo [sic] quando anoitece.”<sup>314</sup>. De facto, versos como “Se alguma coisa / peço quando a noite repete / o seu começo”<sup>315</sup> são eco claro do poema de Pessanha. Atente-se, então, no poema de Gastão Cruz:

A noite vai voltar ao seu começo

---

Também neste mesmo número da revista é publicado um outro poema não editado, intitulado “Em poucas linhas”. Cf. Anexo, p. 165. O poema que surge em *As Pedras Negras* com o título “Sons” (p. 346) aparece na *Limiar* como “Capital Radio”, numa alusão a uma rádio que o poeta ouvia quando morou, temporariamente, em Londres.

<sup>310</sup> Gastão Cruz, “Frio”, *op. cit.*, p. 379.

<sup>311</sup> Os sublinhados são nossos.

<sup>312</sup> *Id.*, “Céu”, *op. cit.*, p. 380.

<sup>313</sup> *Id.*, “Transfiguração”, p. 381.

<sup>314</sup> Camilo Pessanha, *Clepsydra*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>315</sup> Gastão Cruz, “Transfiguração”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 381.

corpo entre dois crepúsculos  
de novo ameaçado Se alguma coisa peço  
é o regresso não à cor do crepúsculo

mortal chama de gesso  
mas ao dia real intemporal Esqueço  
a minha própria vida esse minúsculo  
músculo batendo

como o tempo Se alguma coisa  
peço quando a noite repete  
o seu começo

é que a sombra me cubra com a lúgubre  
luz selvagem  
do dia inexistente

Neste poema há um grande rigor de expressão, que se traduz numa forte dinâmica de correspondência de sons através da homofonia em vocábulos como “crepúsculo”, “minúsculo”, “músculo”; “começo”, “gesso”, “esqueço”. Repare-se ainda no verso 12 na sintonia dos sons, numa rima interior pujante.

Ainda no mesmo poema, o sujeito poético reclama um real sem tempo, onde todas as coordenadas se anulariam, num apelo já sem vigor. Note-se que nele há antes uma espécie de resignação, como se soubesse de antemão que esta é uma prece inútil. Daí a presença da conjunção condicional “se” e não a presença forte de um presente: “peço”, que reforçaria a sua vontade.

O tempo esculpe o corpo e desgasta a memória. Para Paul Ricoeur, a erosão da memória é concomitante à erosão do corpo. Quanto mais perto este sente a morte, mais próximo está o esmorecimento das recordações. Adivinha-se o fim inevitável que se aproxima<sup>316</sup>.

Todavia, em Gastão Cruz, parece-nos que se passa precisamente o contrário. Nota-se em *As Pedras Negras* um esforço para prender essas imagens fugidias do passado, para transportá-las até ao presente. Esta tendência não se atenuou, antes se intensificou nos livros mais recentes do autor: *Crateras* (2000) e *Rua de Portugal* (2002).

---

<sup>316</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit.: “(...) nous faisons quotidiennement l'expérience de l'érosion de la mémoire et nous joignons cette expérience à celle du vieillissement, de l'approche de la mort. Cette érosion contribue à cette tristesse que j'appelais jadis «tristesse du fini». Elle a pour horizon la perte définitive de la mémoire, la mort annoncée des souvenirs.», p. 571.

Assim, a memória é também uma tentativa de abrandar a avidez do tempo. Ela fá-lo ignorar a sequência cronológica, levando-o a efectuar paragens ou a retroceder, transformando-o, assim, num tempo mítico. Quando, através dela, ressuscitamos o passado, há como que uma intersecção entre este e o presente<sup>317</sup> e encarar o futuro torna-se, por instantes, possível.

No poema “Representações”<sup>318</sup>, a memória “tece” “formas”, reivindicando para o momento presente “(...) a liberdade / perdida (...)”. O poema começa, nos versos 1 e 2, repercutindo a fala de Antígono, personagem d’ *O Conto de Inverno* de W. Shakespeare<sup>319</sup>. Saliente-se ainda a epígrafe “Dreams are toys”, também incluída na referida fala, e retomada no verso 5 do poema de Gastão Cruz:

O sonho trai-nos como se verdade  
o corpo inacabado fosse e a liberdade  
perdida contivesse  
as formas que a memória agora tece

Os sonhos são brinquedos Todavia  
jamais a sua luz lívida esfria  
o estranho mar da vida (...)

Parece-nos essencial realçar aqui o título do poema: “Representações”. Este vocábulo remete-nos inevitavelmente para o universo teatral<sup>320</sup>, mas pode também referir-se a figurações mentais, a imagens que representam algo ou alguém, e aí permanece-se num universo pessoal. No caso específico deste poema, é o sonho que torna presente uma recordação passada.

Num poema intitulado “Numa Rua da Infância”<sup>321</sup>, incluído no livro *Crateras*, há uma revisitação ao poema “Representações”. Há nele todo um trabalho de rememoração

---

<sup>317</sup> Como afirma Deleuze, «Non seulement le passé coexiste avec le présent qu’il a été, mais (...) c’est le passé tout entier, intégral, tout notre passé qui coexiste avec chaque présent.», *Apud* Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 562.

<sup>318</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>319</sup> W. Shakespeare, *O Conto de Inverno*, *op. cit.*, p. 74:

Fiquei muito assustado, mas depressa  
Recuperei, pensando, todavia,  
Que real isto fora e não um sonho.  
Os sonhos são brinquedos; mas, com este,  
Vou ser supersticioso e guiar-me por ele.

<sup>320</sup> É importante lembrar a intensa actividade de Gastão Cruz no mundo do teatro e, sobretudo, convém salientar que *As Pedras Negras* foram escritas em memória de Carlos Fernando, homem do teatro e colega de trabalho do poeta no *Teatro Hoje*.

<sup>321</sup> Gastão Cruz, *Crateras*, *op. cit.*, p. 27.



“[...] Ah o passado / produzimo-lo tarde [...]”), como é previsível desde o título. De facto, há raízes profundas que ligam o presente ao passado, através da memória. Como refere Paul Ricoeur, «(...) le souvenir (...) demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s’il n’était pas, en même temps qu’un état présent, quelque chose qui tranche sur le passé, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir» (...)<sup>322</sup>.

Em “Numa Rua da Infância”, evoca-se um tempo passado, como em *As Pedras Negras*, em que temos “as formas que a memória (...) tece”<sup>323</sup>. Note-se que, mesmo a nível estrutural, há dois versos que são claramente equivalentes nos dois poemas. Em *Crateras*, “(...) braços / nadam nas montras como se verdade // o mar de cinza fosse(...)”<sup>324</sup> e em *As Pedras Negras* “o sonho trai-nos como se verdade / o corpo inacabado fosse(...)”<sup>325</sup>. Repare-se que são usados os mesmos tempos verbais, que a mudança de verso se processa da mesma forma, que a estrutura sintáctica é comum e, semanticamente, tanto num caso como no outro, há a ilusão de uma verdade. O que será necessário para trazer o passado ao presente?

Na opinião de Paul Ricoeur, para clarificar o passado “(...) il faut certes rêver mais aussi penser.”<sup>326</sup> De facto o sonho “(...) imita a realidade”<sup>327</sup>, não é realidade, por isso “(...) é sempre nada / à luz do sonho a dor representada”<sup>328</sup>.

Mas apesar de o sonho não ser real, no poema “E Quindi Uscimmo”<sup>329</sup>, é “Nos círculos do sonho [que] cada parte / do vivido renasce (...)”. É através dele que o sujeito poético desce “(...) Ao mar / apedrejado”, onde “vozes [...] chamavam o errado // nome do corpo Aí era / o presente (...)”. É dentro do sonho que se encontra a “(...) estrada / até ao falso mostrador do tempo”<sup>330</sup>.

Este longo poema de Gastão Cruz remete-nos para o *Inferno* de Dante, não só pelo título, mas também pela epígrafe (“cf. Inferno, XXXIV”). A aproximação dos dois textos, vai-se revelando ao longo do poema, nomeadamente no espaço fechado do sonho em que o

<sup>322</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l’Histoire et l’Oubli*, op. cit., p. 565.

<sup>323</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 383.

<sup>324</sup> Gastão Cruz, “Numa Rua da Infância”, *Crateras*, op. cit., p. 27.

<sup>325</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 383.

<sup>326</sup> Sonho e pensamento são subsidiários. O acto de pensar tanto é anterior como posterior ao sonho. Como aconteceu n.º *O Conto de Inverno* [W. Shakespeare, op. cit.], (“(...) porque nunca um sonho / tão semelhante foi à realidade”), também o sujeito poético do poema reflecte acerca do sonho: “o sonho trai-nos”.

<sup>327</sup> Gastão Cruz, “Representações”, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp. 383/4.

<sup>328</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>329</sup> *Id.*, “E Quindi Uscimmo”, op. cit., pp. 384/5/6.

<sup>330</sup> *Id.*, *ibid.*

sujeito poético se encontra. No final de “E Quindi Uscimmo”<sup>331</sup>, as trevas dão lugar à luz<sup>332</sup>:

(...)

Na clausura do tempo abriste um  
arco e saímos por  
ele a ver de novo os astros

Mas nem o brilho das estrelas é capaz de afastar a sombra. No poema “Terra”<sup>333</sup>, “A máscara da noite já encerra / o rosto irreflectido dos ausentes”.

Gastão Cruz mostra, nos seus poemas, a crueza da vida tal como ela é, recusando apresentar apenas os momentos felizes, o que corresponderia a uma visão muito incompleta da vida. Tal facto leva a que seja, frequentemente, visto como alguém com um profundo sentido trágico do mundo e apelidado de pessimista – apesar da epígrafe utilizada em *As Leis do Caos*, de Eugene O’Neill: “I’m far from being a pessimist”<sup>334</sup>. Como afirma António Ramos Rosa, “Raros poetas terão assumido a negatividade da existência com uma tão obstinada continuidade (...)”<sup>335</sup>. Todavia, nos seus poemas, há sempre uma réstia de esperança que fica para além do cenário negativo, ou um momento feliz que se pode apreender; há sempre, em cada fim aparentemente irreversível, uma possibilidade, ainda que ténue, de salvação. Ela não se desenha clara, não é facilmente perceptível, mas está lá, como uma recompensa, para os que a conseguem encontrar.

É um facto que o tempo é como fios de água que correm pelos dedos sem se deixarem agarrar, escorregadio, “serpente” inalcançável em constante devir. Deste modo o instante é-nos sempre negado. Como afirma Nicolas Berdiaeff, «Il ne nous est pas donné de vivre la joie de l’instant comme la plénitude de l’éternité. Cette joie est toujours gâchée par le temps...»<sup>336</sup>. Ou, como diz Paul Ricoeur, «(...) nous ne produisons pas le temps, mais (...) il nous entoure, nous encercle et nous domine de sa redoutable puissance (...)»<sup>337</sup>. Mas, com um título goetheano, o poema “Verweille Doch!”<sup>338</sup> aponta-nos a

---

<sup>331</sup> *Id., ibid.*

<sup>332</sup> Os dois versos finais do poema de *As Pedras Negras* incorporam parte do último verso do *Inferno* de Dante: “E quindi uscimmo a riveder le stelle” e fazem-nos evocar uma das obras-primas de Van Gogh, “A Noite Estrelada” (1889).

<sup>333</sup> Gastão Cruz, “Terra”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 387.

<sup>334</sup> *Id., As Leis do Caos*, in *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 307.

<sup>335</sup> António Ramos Rosa, “Transe de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, *op. cit.*

<sup>336</sup> *Apud* Nicolas Grimaldi, “Le Désir et le Temps: une Doleur sans Sujet”, in *A Dor e o Sofrimento. Abordagens, op. cit.*, p. 27.

<sup>337</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit, op. cit.*, pp. 31/2.

possibilidade de se atingir o instante esquivo. Note-se que tal proeza, a acontecer, só é realizável graças à poesia, única força capaz de vencer o tempo:

Poderá a poesia  
reter essa serpente  
que desperta na triste  
madrugada do mundo

as chuvas do verão  
recolher fugitivas  
e deter o furtivo  
solitário segundo?<sup>339</sup>

“Poderá a poesia / (...) // (...) deter o furtivo / solitário segundo?”, ou como é dito num poema de Camilo Pessanha: poderá a poesia agarrar “a fugitiva hora”<sup>340</sup>? Poderá a poesia reter aquele instante que não tem princípio nem fim? Terá ela força para alcançar o que Eduardo Lourenço denomina “o paradoxo do instante”<sup>341</sup>

Talvez a força expressão/conteúdo do poema de Gastão Cruz ajude a tornar viável esta utópica possibilidade. Os versos curtos em apenas duas estâncias são reveladores da fugacidade do tempo, como se a brevidade do poema fosse uma espécie de perseguição ao “furtivo / solitário segundo”. Por sua vez, a repetição da oclusiva bilabial surda /p/ funciona como uma arma de arremesso, pois sugere a própria força do vocábulo “poesia”, cuja primeira letra é o “p”. Para além da aliteração do /p/, os sons mais notoriamente audíveis ao longo do poema agem como eco do título, como que numa insistência contínua no poder libertador da poesia face às amarras do tempo. Assim, temos as fricativas labiodentais /f/, /v/ e a oclusiva linguodental /d/, equivalentes às consoantes incluídas no título “Verweille doch!”. Este último fonema referido surge com uma incidência notável ao longo de todo o poema, o que nos sugere a ideia de brevidade e que faz com que “a poesia” encare a possibilidade de agarrar o instante. E vem-nos à memória o verso de Ruy Belo: “palavras são negação do tempo”<sup>342</sup>.

---

<sup>338</sup> Gastão Cruz, “Verweille Doch!”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 352. O poeta atribui este título ao poema em intertextualidade com *Faust* de Goethe, München, Verlag C. H. Bech, 1986, p. 57.

<sup>339</sup> Os sublinhados são nossos.

<sup>340</sup> Camilo Pessanha, “Quando voltei encontrei os meus passos”, *Clepsydra*, op. cit., p. 103.

<sup>341</sup> Como afirma Eduardo Lourenço em *Tempo e Poesia* (op. cit., p.35), “o paradoxo do instante não é o de acabar quando surge. Esse dever o impomos nós ao «banal instante», talhado na peça imaginariamente substancial do tempo. O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim.”

<sup>342</sup> Ruy Belo, *Toda a Terra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 111.

Graças à poesia conseguimos reter esse momento onde o tempo convencional é anulado para ser reinventado nesse instante que congela as distâncias, estaciona os lugares, redimensiona as noções, e recusa ser vencido pela morte. Como afirma Eduardo Lourenço, é esse o “fabuloso instante para o qual a palavra poética nos reconduz. Ou melhor, que ela abre. Nele vemos que nunca passámos de onde estamos. Tudo aí repousa perto de nós. Mesmo a morte espera lá fora... A palavra poética (...) subtrai[-nos] à dissolução, abrindo-nos de chofre as cem portas do Instante (...)”<sup>343</sup>.

Eduardo Lourenço acrescenta ainda que é a palavra poética que “luta contra a mastigação discursiva do mundo” e que “descobre (...) a passagem para esse Instante (...)”<sup>344</sup>.

É esse instante – em que, como afirma António Guerreiro, “se suspende o tempo não como instante, mas como duração, instituindo uma temporalidade complexa que torna simultâneos o antes e o depois”<sup>345</sup> – que Gastão faz emergir da sua poesia. Cabe então às imagens a tarefa de serem tempo, de o redimensionarem, de serem elas a fazerem permanecer o que só as palavras não deixam morrer.<sup>346</sup> Como uma inscrição tumular, ou simplesmente como as pedras negras onde está gravada a escrita, a imagem sobrevive e traz até ao presente o passado<sup>347</sup>.

É assim, numa temporalidade intemporal, onde presente, passado e futuro são um tempo interior, onde os meses contam anos, onde os dias são noites, onde os segundos podem ser alcançados, que os poemas de *As Pedras Negras* se situam. É certo que o tempo abana e abala o corpo, que põe a nu a sua fragilidade, mas é esse mesmo tempo demolidor que é engolido pela extrema e invencível força da poesia.

---

<sup>343</sup> Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio D'Água, 1987, p. 39.

<sup>344</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 40.

<sup>345</sup> António Guerreiro, “As Razões da Poesia”, *Expresso, A Revista*, 10 Novembro 1990.

<sup>346</sup> É precisamente esta ideia de uma palavra perpétua e plurissignificante que António Guerreiro (loc. cit., 1990) expressa, ao afirmar que “as imagens da poesia acabam assim por ser dispositivos de fixação que eternizam o momento e instauram a lei de permanência, condensando uma pluralidade de referências e sentidos, abrindo o poema a um universo de possibilidades que um estranho poder de significação da linguagem evoca.”

<sup>347</sup> Paul Ricoeur no seu livro intitulado *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (*op. cit.*), refere exactamente isso, quando afirma que «(...) l'inscription, au sens psychique du terme, n'est autre que la survivance par soi de l'image mnémonique contemporaine de l'expérience originare», pp. 569/70.

## 4. Os Quatro Elementos

*tempestades e montanhas  
e o soro maduro do mar  
a anestesia do fogo  
a água o fogo a terra  
o ar*

Gastão Cruz

Desde sempre considerados como os componentes do universo, os elementos primordiais são os constituintes harmoniosos do mundo. Para além de assegurarem o equilíbrio cósmico, os elementos possuem uma forte ligação à imaginação dos artistas, e especificamente à dos poetas. Aliás, Gaston Bachelard considera os quatro elementos como sendo as “hormonas da imaginação”<sup>348</sup>.

Também a escrita de Gastão Cruz está fortemente ligada aos elementos. Como afirma o poeta, “(...) todos eles, o ar, a água, o fogo, a terra, têm uma presença forte e pura naquilo que eu escrevo”<sup>349</sup>.

N’ *As Pedras Negras* os elementos assumem um lugar de destaque, pois são, muitas vezes, a revelação da imagem que o poeta tem da morte. Como afirma o poeta, “haverá (...) um certo dramatismo, alguma inquietação, na minha relação com os elementos, motivados até, por vezes, pela perturbação que a sua beleza e a sua força provocam, sobretudo quando se está sozinho diante deles. (...) [no] meu livro *As Pedras Negras* (...) os mortos são imaginados como náufragos, o fogo é o da cremação (falo de uma experiência real, algo que pude ver, de facto, quase por acaso); a terra e o ar, ou a falta dele, podem, obviamente, relacionar-se com a morte”<sup>350</sup>.

Embora o título *As Pedras Negras* tenha uma evidente afinidade com o elemento terra, o que faz tender o leitor para a declaração de uma inequívoca e fundamental presença deste elemento no livro, água e fogo assumem a sua hegemonia nos poemas, numa dança “inter-elemental”, em que feminino (água) e masculino (fogo) se fundem, mas também se digladiam, numa espécie de perseguição mútua.

Os elementos não são do real, são do imaginário e do sonho, e é a esta luz que têm de ser encarados, pois é graças a esta sua proveniência que eles são também da poesia.

Não esmiuçaremos cada um dos elementos isoladamente porque ao longo dos diversos poemas, eles surgem em interacção, parecendo-nos, assim, mais adequada a sua análise conjunta.

<sup>348</sup> *Apud* Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 280.

<sup>349</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit.

<sup>350</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», loc. cit.

O ar é um elemento “activo e masculino”<sup>351</sup> que age assumindo diferentes formas e vozes. Ele é o sopro sibilante do vento, e estende-se entre o céu e a terra como um elo incontornável de união entre eles. Como diz J. Chevalier, “o ar é o meio próprio da luz, do voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu”<sup>352</sup>, mas é, sobretudo, na carência que ele é valorizado. Quando água, terra ou fogo invadem os lugares, imoderados, o ar evidencia-se na aflição e na asfixia, pela sua escassez, como acontecerá, repetidamente, em *As Pedras Negras*.

A terra é um elemento feminino de uma força extrema. Como afirma J. Chevalier<sup>353</sup>: “todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois ela é mulher e mãe.”

Mas se ela tem a generosidade de dar a vida, é ela também que no-la tira. Não esqueçamos que a terra se abre para receber os mortos.

O fogo, elemento masculino como o ar, ilumina, aquece, mas é capaz também das mais hediondas acções. Como refere J. Chevalier, o fogo “obscurece e sufoca com fumo; queima, devora, destrói (...)”<sup>354</sup>. Portanto, ele tem dois rostos, o do bem e o do mal, ou então, como afirma Gaston Bachelard, o fogo “é um deus tutelar e terrível, bom e mau”<sup>355</sup>.

A água, como a terra, é um elemento feminino e ambivalente. Ela sacia a sede, refresca, dá vida, mas é também geradora de morte. Ela destrói e devora como o fogo, avança imparável e derruba a vida. Aquilo que ela ajuda a criar, não hesita em destruir impietosamente. Como afirma J. Chevalier, “nalguns casos (...) a água pode fazer obra de morte. (...) O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades. (...) A água pode devastar e engolir (...). Assim, a água pode comportar um poder maléfico.”<sup>356</sup>

O primeiro poema d’ *As Pedras Negras*, “A Mão Escura”<sup>357</sup>, está sob o completo e incontrollável domínio do fogo. Ele incide sobre a casa e as suas imediações. Devora tudo o que vê, como um monstro ciclópico, imprimindo as suas implacáveis e ferozes marcas em tudo o que toca. Ele controla o corpo e o espaço em que este está inserido:

A mão escura adere  
à parede da casa  
A queimadura usa

---

<sup>351</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, op. cit., p. 77.

<sup>352</sup> *Id.*, op. cit., p. 78.

<sup>353</sup> *Id.*, op. cit., p. 642.

<sup>354</sup> *Id.*, op. cit., p. 333.

<sup>355</sup> Gaston Bachelard, *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989.

<sup>356</sup> J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, op. cit., pp. 43/4.

<sup>357</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 345.

os artificios da linguagem clara  
A cal ferve na palma desgastada

Eliminando a verdadeira casa do corpo<sup>358</sup>, o cosmos, o fogo devora concomitantemente dois espaços: o espaço íntimo e o espaço exterior.

Como pode o corpo viver sem casa? Segundo Gaston Bachelard, “sans elle, l’homme serait un être dispersé»<sup>359</sup>. E não é, efectivamente, um corpo sem laços, sem raízes, errante, tantas vezes fantasmagórico, fragmentário e desamparado, que percorre *As Pedras Negras*? Em tempos, talvez ele tenha possuído uma casa, uma história, mas agora a ausência transformou essas verdades passadas numa incerteza irreversível.

É Outono, símbolo de velhice, de declínio, de noite. Em “Outubro”<sup>360</sup>, “evapora-se a terra”, evapora-se a vida. Tudo tem um fim e os elementos são mediadores indispensáveis do seguimento normal da ordem natural das coisas. Tudo o que nasce hoje morrerá um dia. É da evaporação que provêm as “nuvens da tarde”<sup>361</sup>.

A chuva cai sobre a terra. Propaga-se nela, roubando-lhe o seu espaço, nela se esvaindo em microscópicas partículas de ar húmido. O seu cheiro apressa a escuridão e com esta o desespero aumenta, nada podendo ante “(...) as nuvens da tarde”. Nem o fogo espelhado n’ “(...) o brilho das cidades” dissolve o desespero:

Evapora-se a terra  
O cheiro a chuva  
faz crescer a luz nula do crepúsculo

O pensamento estende  
para as nuvens da tarde  
braços desesperados

Ah o olhar viaja  
nessas câmaras frágeis  
que interrogam o brilho das cidades<sup>362</sup>

Chuva e noite partilham o mesmo leito, numa comunhão tristemente trágica, que evoca a afirmação de G. Bachelard: “a água misturada com a noite é um remorso antigo

<sup>358</sup> Como diz Gaston Bachelard, em *La Poétique de L’Espace* [1957], 8<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1974, p. 24: “(...) la maison est notre coin du monde. Elle est vraiment un cosmos».

<sup>359</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l’Espace*, op. cit., p. 26.

<sup>360</sup> Gastão Cruz, “Outubro”, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp. 345/6.

<sup>361</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>362</sup> *Id.*, *ibid.*

que não quer dormir (...)”<sup>363</sup>. Talvez em *As Pedras Negras* esta junção não seja um remorso, mas uma frustração, um desespero enorme por uma perda irrecuperável. Rainer Maria Rilke, a propósito de desenhos de Balthus, refere que o que dói é aceitar e suportar que “a perda não anula a posse, antes a confirma e prolonga numa espécie de segunda posse, imaterial, «desta vez interior e muito mais intensa». Dito de outra maneira: «Balthus, já não vendo Mitsou, começou a vê-lo muito mais».”<sup>364</sup>

Esta perda de um ente querido é extensível à de objectos e espaços. Se já no primeiro poema d’ *As Pedras Negras* assistimos a uma anulação da casa pelo fogo, no poema “Cidades”<sup>365</sup> notaremos que a mesma vaga destruidora impera, mas desta vez em maior escala. Quando já não há mais para arder, resta o “fumo”, resíduo da chama progressivamente mais fraca até se rarefazer em cinza. Os edifícios são a ficção dos lugares: “(...) edifícios / simples emanações da luz / que nos queima as retinas / fictícias (...)”. Assim, “(...) O não visto apodera-se / da névoa que nos cega”.

A destruição não nos chega exclusivamente pelas mãos do fogo. A água, elemento tão presente em *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, é também em Gastão Cruz a metáfora eleita, para expressar a fugacidade da vida. Como refere Gastão Cruz, todos os elementos “têm a capacidade de funcionar como metáfora de outra coisa. Como símbolo.”<sup>366</sup>

Como um rio, a vida corre irreversivelmente e, a cada passo que dá, é um travo a menos de existência que nos resta.

Esta presença constante da água ao longo d’ *As Pedras Negras* é um forte indício da ligação deste poeta aos simbolistas, especialmente a Camilo Pessanha. Gastão Cruz refere que “a imagem da água (...) é muito sugestiva.”<sup>367</sup> O poeta reconhece que “talvez haja uma herança da imagem da água [que] tem a ver com os poetas do simbolismo, tem a ver com Camilo Pessanha”<sup>368</sup>.

Ao longo dos poemas de *As Pedras Negras* apercebemo-nos de uma sábia harmonia entre o espaço exterior e o espaço interior do sujeito poético. É como se este e a água se fundissem, até porque têm um percurso comum. Como explica Gaston Bachelard: “(...) o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. (...) O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua

---

<sup>363</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 107.

<sup>364</sup> Rainer Maria Rilke [prefácio], *Mitsou. Quarenta Desenhos de Balthus*, Lisboa, Relógio d’ Água, 2002.

<sup>365</sup> Gastão Cruz, “Cidades”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 347.

<sup>366</sup> Diana Soller, “Memórias das Crateras do Algarve”, loc. cit.

<sup>367</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>368</sup> *Id.*, *ibid.*



substância desmorona constantemente”<sup>369</sup>. Como disse Platão, “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio”<sup>370</sup>.

A água, em *As Pedras Negras*, funciona como metáfora da existência. Gastão Cruz, fiel a uma herança camonianiana, e, por isso, consciente da flutuação da vida, afirma: “eu vejo realmente um pouco a vida como uma espécie de navegação ou “natação”, porque na natação o corpo está mais exposto e pode ferir-se nas escarpas que afinal é o que acontece tantas vezes na nossa vida”<sup>371</sup>. Apesar de o poeta falar aqui especialmente de *Crateras*, não deixa de alargar esta afirmação ao seu livro precedente e de referir que esta “(...) metáfora já aparecia no livro anterior, *As Pedras Negras*”<sup>372</sup>.

Efectivamente, o poeta apresenta-nos a vida como água corrente, que sujeita o corpo a sucessivas fustigações aquáticas. Para Gaston Bachelard, “a morte cotidiana [sic] é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.”<sup>373</sup>

No poema “Arte”<sup>374</sup>, esse “(...) afluente / incerto(...)” precipita-nos para a perdição: “nem a manhã nos salva”. É um “Pequeno rio ríspido insensato” e, paradoxalmente, é nele que “parte” “a nossa arte da vida / inveterada”.

O fogo em *As Pedras Negras* exerce uma actividade paralela à da água. Ele não corre, mas expande-se com a mesma voracidade e perigosidade do elemento líquido. A esta realidade não é alheia uma experiência específica que marcou o poeta e à qual já aludimos anteriormente: a cremação. Como Gastão Cruz refere em entrevista, “ (...) a presença do fogo concretamente, tanto em *As Pedras Negras* como em *Crateras* está muito relacionado (...) com a cremação (...)”<sup>375</sup>.

Assim, tudo passa a ser hipoteticamente redutível a cinza. Tempo, corpo, espaço, tudo se transforma nesse cadáver antecipado em chamas que persegue, como um espectro, a vida. É à luz desta realidade que lemos a última estrofe do poema “O Tempo”<sup>376</sup>: “Desisto dele [o tempo] / um cadáver em chamas que me vence”.

Esta consumação do corpo pelo fogo, dolorosamente percebida pelo sujeito poético, prossegue no poema “O que depois”<sup>377</sup>, onde se retoma claramente o tema da cremação,

<sup>369</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, op. cit., pp. 6/7.

<sup>370</sup> Apud Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., p. 570.

<sup>371</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit.

<sup>372</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>373</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, op. cit., p. 7.

<sup>374</sup> Gastão Cruz, “Arte”, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp. 348/9.

<sup>375</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, loc. cit.

<sup>376</sup> Gastão Cruz, “O Tempo”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 349.

<sup>377</sup> *Id.*, “O que depois”, op. cit., pp. 354/5.

através da inominável acção do fogo: “(...) somente / em chamas / era o corpo da tarde celebrado”.

No poema “Chamas”<sup>378</sup>, o domínio do fogo é total e brutal: o “(...) céu da manhã nublado de apagadas / estrelas, de fantasmas / dá lugar / às chamas imperfeitas (...)”, “(...) o corpo eterno arde na tarde”. É no poema “Na Tarde”<sup>379</sup> que se consolida a supremacia deste elemento insaciável, que antecipa a morte do corpo: “O rápido presente agita as árvores / Visita-me // como um corpo futuro em fogo”.

Como num esforço de equilíbrio ou numa luta pelo domínio, no mal, fogo e água vão-se revezando. Regressamos ao elemento líquido. Como já referimos, a água não surge apenas como algo nefasto, o que acontece também em *As Pedras Negras*. No poema “Jeune Homme Nu assis au bord de la Mer”<sup>380</sup>, temos um corpo de mármore, só, junto ao mar, uma solidão igualável à imensidão das águas com que se defronta. Apesar de estar longe de ser o confidente das cantigas de amigo, o mar é pelo menos a companhia desse corpo imóvel que reflecte na água movediça a sua quietude. É também graças ao mar que, no poema que tem por título “Diorito”<sup>381</sup>, Manishtusu consegue fazer perdurar a mensagem:

Manishtusu rei de Akkad fez narrar  
que os seus barcos cruzaram  
o mar inferior  
e depois de vencidos trinta e dois  
reis extraiu dos montes pedras negras

Atravessou o mar para buscar  
a pedra onde a mensagem perdurasse  
(...)

Tanto em “Jeune Homme Nu Assis ao bord de la Mer” como em “Diorito”, o elemento “água” surge-nos tal qual o vemos na natureza, desprovido de qualquer carga simbólica. Os elementos nos poemas de Gastão Cruz, segundo assevera o próprio, “(...) estão muitas vezes em estado puro. É uma relação muito directa com o mundo, uma ligação do nosso corpo com o planeta em que nos encontramos (...)”<sup>382</sup>.

<sup>378</sup> *Id.*, “Chamas”, *op. cit.*, pp. 355/6.

<sup>379</sup> *Id.*, “Na Tarde”, *op. cit.*, pp.356/7.

<sup>380</sup> *Id.*, “Jeune Homme Nu assis au bord de la Mer”, *op. cit.*, pp. 353/4.

<sup>381</sup> *Id.*, “Diorito”, *op. cit.*, pp. 350/1.

<sup>382</sup> Diana Soller, “Memórias das *Crateras do Algarve*”, loc. cit.

No poema acima transcrito, o mar surge tal como é, essa imensa extensão de água que cobre a maior parte da superfície da Terra, o que engrandece o feito hercúleo do rei, que suporta infindáveis perigos para aceder às “pedras negras”.

Também a terra nos surge aqui no seu estado puro. Manishtusu “(...) extraiu do monte pedras negras”: a natureza como fonte, como ventre da preciosa matéria que prolongará a palavra.

Os elementos vão-se sucedendo arbitrariamente. As primeiras aparições do fogo no livro foram incendiárias, devastadoras, mas como já referimos, o fogo pode também estar associado a aspectos positivos, como no exercício intelectual que é “A Luz do Poema”<sup>383</sup>: “(...) o fogo eterno / do claro sol (...)”. O fogo surge neste poema com características diferentes. Envolto numa espécie de aura de grandeza e de mistério, apresenta-se-nos como a grande recompensa, “(...) dos heróis o amigo”<sup>384</sup>. É como o galardão necessário antes da morte gloriosa, a coroação unânime imediatamente anterior ao derradeiro instante:

(...)  
Que sol negro quiseram ver, morrendo  
Depois de os ter banhado o fogo eterno  
do claro sol, dos heróis o amigo?

O mar é o ilusório infinito que tem tanto de perigoso como de belo. Talvez por isso ele atraia tanto o ser humano, talvez por isso, quando se fala em água, seja a sua vastidão que se torna imagem na nossa mente. É para o mar que confluem todas as águas, e uma vez lá, elas vêm e vão, como lembranças de um passado impossível de resgatar. Para Gastão Cruz o mar tem uma importância fulcral: “O mar está, desde a infância, muito ligado à minha vida. Nasci em Faro, uma pequena cidade marítima, no sul de Portugal, e aí vivi até aos dezassete anos. Todos os meus verões foram passados na mesma praia, muito próxima dessa cidade. Lisboa, onde passei a viver depois, também se situa junto do mar, que é, de resto, um tema constante na poesia portuguesa, desde as suas origens. Para mim, o mar está associado a imagens como a luz, particularmente intensa no Algarve, a areia, o corpo. É um símbolo de pureza, de liberdade, de sensualidade.”<sup>385</sup>

<sup>383</sup> Gastão Cruz, “A Luz do Poema”, *op. cit.* [1999], pp. 351/2.

<sup>384</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>385</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», *loc. cit.*

É mergulhando-nos nestas águas incertas e movimentadas que Gastão Cruz nos revela “O que fica”<sup>386</sup>. Neste poema a água é protectora, como uma mãe:

O mar onde o teu corpo  
dormia  
como se cada onda construísse

a gruta protectora  
(...)

Mas a água é também esse fio que escorre ainda do passado e que “o oceano dos lugares”<sup>387</sup> pode fazer brotar.

À medida que vamos lendo os poemas de *As Pedras Negras*, vamos estando cada vez mais rodeados de água. Veja-se o poema “Mar”:

As vagas irreais deram-me  
à praia O mar coerente  
envolve-me

e devolve  
à passagem dos sonhos  
o meu tempo<sup>388</sup>

No poema que se segue e tem por título “Sol”<sup>389</sup>, mais uma vez água e fogo encontram-se e misturam-se. Esta estrela, centro do nosso sistema planetário, lá do alto, dominadora e diurna, “essa vaga de fogo reconhece / a luz interior do mar / e o meu corpo”.

Mas se no poema “Sol” o mar é cheio de “luz interior”, num ápice, ele torna-se ameaçador, desproporcional à fraqueza humana. Em “Na Luz do Verão”<sup>390</sup>, se por um lado se reforça essa imensidão do mar, que não deixa as vozes comunicarem, – “Clarim toca de novo / Não te ouve / quem está no mar perdido entre // corais (...)” –, por outro, começa-se a apercebê-lo como um inimigo – “(...) Cada vaga levanta o dorso / alto A tua voz / não está nem mesmo já // entre o rumor da / espuma A Luz que te transporta é mortal”.

---

<sup>386</sup> Gastão Cruz, “O que fica”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, 357.

<sup>387</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>388</sup> *Id.*, “Mar”, *op. cit.*, p. 358.

<sup>389</sup> *Id.*, “Sol”, *op. cit.*, p. 358.

<sup>390</sup> *Id.*, “Luz do Verão”, *op. cit.*, p. 359.

Esta presença hostil dos elementos não se esgota aqui. No poema “Dunas”<sup>391</sup>, metáfora da vulnerabilidade e da caducidade da vida, “A espinha do verão queima os insectos”. Volúveis como a natureza humana, as “dunas” expõem a fragilidade dos seres, “(...) voláteis folhas do mar”.

Neste poema paira no ar uma acentuada e frágil leveza, que nos é transmitida através da enumeração dos insectos que sobrevoam o espaço. A contrariar a delicadeza física dos insectos, surge a solidez das dunas, corroborada pela própria força criada através da rima interna entre as palavras “coluna” e “dunas”: “A libélula o escaravelho a // vespa na coluna de / dunas são voláteis folhas do mar”<sup>392</sup>.

Em “Cenário de Verão”<sup>393</sup>, céu e terra passarão a ser um chão em ruínas: “Depois há-de ruir o céu da / tarde as suas / nuvens líquidas ceder ao vento quente”. Repare-se nas homofonias internas, “Há-de” e “tarde”, a sugerir uma repetição ameaçadora. E também na correspondência de sons em “vento”, “quente”, “nuvens”, que contribui para um adensamento da atmosfera e do clima de ruína.

É com a imagem da névoa, esse enigma baço que, segundo J. Chevalier, é “(...) uma mistura de ar, água e fogo, que precede toda a consistência”<sup>394</sup>, que se inicia o poema “Névoa”<sup>395</sup>. O clima de indefinição lembra o mundo dos sonhos, também ele indefinido<sup>396</sup>:

No oceano de névoa os nadadores

**movem** ao

**longe** as efigies

geladas (...) <sup>397</sup>

O gelo atinge as paredes do poema através da aliteração da fricativa palatal /j/ que faz alastrar pelos versos esse frio gélido que cobre os corpos. Também a aliteração da nasal sonora linguo-dental /n/ é sintomática do adensamento dessa nuvem infinita que alcança a névoa e os nadadores. Assim, o poema adquire a indefinição da névoa, o que ajuda a criar uma espécie de ilusão dos lugares e dos corpos:

---

<sup>391</sup> *Id.*, “Dunas”, *op. cit.*, p. 359.

<sup>392</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>393</sup> *Id.*, “Cenário de Verão”, *op. cit.*, pp. 361/2.

<sup>394</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, *op. cit.*

<sup>395</sup> Gastão Cruz, “Névoa”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 362.

<sup>396</sup> A propósito dos sonhos e do seu diálogo com os elementos, atente-se na afirmação de Gaston Bachelard: em *A Água e os Sonhos*, (*op. cit.*, p. 4), “mais ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais”.

<sup>397</sup> Os sublinhados são nossos.

(...) o  
mar levanta  
ondulações imóveis

A névoa liquefaz-se A noite  
apaga  
a miragem dos corpos<sup>398</sup>

A presença de sons nasais no poema, nomeadamente da oclusiva bilabial /m/, das vogais /ẽ/, /õ/, /ã/ e do ditongo /õj/<sup>399</sup>, contribui para esta miragem criada através da ondulação do mar, dando a ilusão ao leitor de estar a visualizar em cada linha o erguer do dorso das vagas. Mas a névoa não é infinita e, quando esta se dissolve, o sonho dilui-se: “(...) A noite / apaga / a miragem dos corpos”<sup>400</sup>.

No poema “Espuma”<sup>401</sup>, ressurge o vasto e indomável poder das águas, reforçado pelo uso das nasais, que prolongam o verso, dando, efectivamente, conta da sua supremacia, no “Espelho do / mundo (...)” reflectida :

Espelho do  
mundo fez-se branco o dia  
O mar reduz a espuma  
  
o rosto (...) <sup>402</sup>

Apesar da anulação do rosto, a espuma prolifera e estende-se, como um líquido agitado, nestes versos.

Também no poema “No Mar”<sup>403</sup>, a água surge como elemento devorador e implacável. Os naufragos multiplicam-se após sucumbirem ao desespero do apelo sem resposta:

Quereriam ouvir-te respirar,  
mundo mudado, os que no mar excêntrico

---

<sup>398</sup> Gastão Cruz, “Névoa”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 362.

<sup>399</sup> Sobre este poema, Fernando Pinto do Amaral afirma, em “O Espelho Negro da Poesia”, loc. cit.: “(...) respiram corpos pouco a pouco dissolvidos no infinito ou naufragados entre a sua névoa”.

<sup>400</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>401</sup> *Id.*, “Espuma”, *op. cit.*, p. 363.

<sup>402</sup> Estes versos de Gastão Cruz não deixam de nos fazer lembrar os versos do simbolista Camilo Pessanha, em *Clepsydra*, *op. cit.*: “Toda esta extensa pista – para quê? / Se há-de vir apagar-vos a maré, / Com as do novo rasto que começa...”, p. 103.

<sup>403</sup> *Id.*, “No Mar”, *op. cit.*, pp. 363/4.

soltam braços lembrados de que  
o ar  
não os pode salvar (...)

O eco dos vocábulos contíguos “braços” e “lembrados” sugere um aflitivo esbracejar dos naufragos concomitante a brados uníssonos e atormentados.

“O ar / não os pode salvar Mas é idêntico / ao ar o mar sem centro”<sup>404</sup>, por isso o destino dos “naufragos / amados e um dia perdidos” é vogar “nesse líquido frio / indivisível”<sup>405</sup>.

Fica no entanto a dúvida:

(...) Se pudessem ouvir

o teu sopro, seriam  
devolvidos aos veios do visível  
divisível? (...) <sup>406</sup>

É mergulhado no oceano das dúvidas e das indefinições que se prossegue a naufraga viagem n’ *As Pedras Negras*.

À partida, no poema “Água e Fumo”<sup>407</sup>, não há qualquer referência ao elemento fogo, nem há qualquer indício de fumo. Mas ele está subliminarmente presente: “o passado escurece”. O passado ardeu com o fluir do tempo e a única coisa que resta é o fumo, resquício vago e difuso da memória: “Os meses não regressam / Estamos vivos e já não temos tempo”.

É esta vaga memória que convoca para o poema uma referência anterior e análoga ao elemento água, também ela remetendo para aquela inimiga do esquecimento, no poema “Cenário de Verão”<sup>408</sup>: “Levanta os pés / da areia inundada que / recordas / com nitidez à luz dos anos mortos”.

De novo a névoa nos cobre. Se no poema “Névoa”<sup>409</sup> este elemento difuso é ilusório e ludibriante, no poema “Restos”<sup>410</sup>, a névoa não escamoteia, antes clarifica: “ (...) a névoa (...) / aviva / os restos quase brancos dos tercetos”.

---

<sup>404</sup> *Id., ibid.*

<sup>405</sup> *Id., ibid.*

<sup>406</sup> *Id., ibid.*

<sup>407</sup> *Id., “Água e Fumo”, op. cit., p. 365.*

<sup>408</sup> *Id., “Cenário de Verão”, op. cit., pp. 361/2.*

<sup>409</sup> *Id., “Névoa”, op. cit., p. 362.*

<sup>410</sup> *Id., “Restos”, op. cit., p. 366.*

O mesmo não fará a terra, esse elemento obscuro e negro, que expande a sua tenebrosa cor logo a partir do título do poema “Húmus”<sup>411</sup>, ao qual se aliam um som e uma luz não menos umbrosos. Segundo Chevalier, “na tradição grega, o trovão estava ligado, em primeiro lugar, aos estrondos das entranhas da terra (...)”<sup>412</sup>, som e luz.

Neste poema, a terra abre-se para deixar sair as suas entranhas, vivas. «Húmus», do latim *humus*, designa o “solo”, a “terra”. Este vocábulo interpela, desde logo, o verbo *humo* que significa “meter debaixo da terra”, “enterrar”, “dar sepultura aos mortos”, “inumar”. Hoje, o sentido etimológico da palavra prevalece. O vocábulo designa o material orgânico proveniente da decomposição de matéria animal e vegetal que existe na camada superior dos solos. Ora, se unirmos estes dois sentidos denotativos da palavra “húmus”, quer o da ligação do homem à terra, no sentido de vida, quer o do enterramento dos corpos, então o vocábulo adquire novas significações, sobressaindo nele “conotações psicológicas e morais”<sup>413</sup> evocativas, automaticamente, de um cenário de “degradação”<sup>414</sup> e de “morte”<sup>415</sup>. Atentemos, então, no poema:

Eleva-se da terra  
a terra viva O trovão  
mensageiro do húmus atravessa

o fim da tarde corpo  
do verão e a pequena ave negra  
recomeça

a procurar na terra a  
branda cama  
Não se deitará nela Partirá

fugindo à ilusão do corpo vivo, húmus  
húmido após a chuva  
do fim do dia<sup>416</sup>

---

<sup>411</sup> *Id.*, “Húmus”, *op. cit.*, p. 366.

<sup>412</sup> J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, *op. cit.*, p. 664.

<sup>413</sup> Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 168.

<sup>414</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>415</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>416</sup> Gastão Cruz, “Húmus”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 366.



Do movimento rápido do trovão que irrompe da terra no “fim da tarde”<sup>417</sup>, fogo e terra, avançamos para o imóvel e estagnado “(...) húmus / húmido após a chuva / do fim do dia”<sup>418</sup>, chuva e terra.

Etimologicamente provenientes do mesmo elemento de formação “humi-“, as palavras “húmus” e “húmido”, com clara analogia fónica, dilatam e acentuam a comunhão da terra, /humus/, e da água, /humeo > húmido/.

Como num voo do céu para a terra, parte-se de um espaço rural para um espaço urbano. Através da “(...) ave / do passado (...)”<sup>419</sup>, chega-se a “Antwerpen Centraal”<sup>420</sup>, ponto de partida e de chegada e título de um novo poema.

À rebelia do que acontece normalmente numa viagem de comboio, em que o viajante tira previamente o seu bilhete para um destino fixo e com horários de partida e de chegada pré-estabelecidos, em “Antwerpen Centraal”, a viagem surpreende o viajante incauto: “Desconhece o viajante a razão da / viagem (...)”<sup>421</sup>. Talvez seja um castigo. É um novo nascimento, mas doloroso. A água está congelada e o fogo é quimera, numa paisagem evocativa de campos crematórios, onde o fumo é fragmento residual dos corpos idos:

A ave  
do passado vai talvez castigá-lo

As formas do amor renascem  
magoadas Campos de neve e ao longe  
a carne da paisagem exalam

fumo claro O sol róseo da Flandres  
reconduz o regresso Os sons na carruagem

recomeçam o irremediável  
acto de fala

O poema “Passagem”<sup>422</sup> é particularmente significativo no que toca à presença dos quatro elementos primordiais, onde estão todos explicitamente presentes.

---

<sup>417</sup> *Id., ibid.*

<sup>418</sup> *Id., ibid.*

<sup>419</sup> *Id., “Antwerpen Centraal”, op. cit., p. 367/8.*

<sup>420</sup> *Id., ibid.*

<sup>421</sup> *Id., ibid.*

<sup>422</sup> *Id., “Passagem”, op. cit., pp. 368/70.*

A partir de uma retrospectiva através da memória, como podemos ver pela citação, chega-se àquele tempo passado:

(...) Já então  
por vezes confundias o teu corpo  
com o ar ou a água e entregavas  
à sua transparência

a paixão  
Mas o fogo e a terra são mais  
densos Geram víboras  
na tarde

E nesse tempo irredutível, ar e água, pela sua leveza, pureza e transparência, eram veículos da paixão, da vida. Mas, em “Passagem”, a realidade é outra. O que há é fogo e terra, claramente evocativos, no presente, da morte através da cremação.

É sobre e sob a terra que surgem as víboras, “o mais terrestre dos animais”, segundo G. Bachelard. Como o corpo morto, ela “dorme embaixo da terra, na sombra, no mundo escuro.”<sup>423</sup>

No poema “Água”<sup>424</sup>, o corpo é uma ilha inundada e os naufragos caminham em direcção a um fundo cada vez mais fundo. Longe da paz, da tranquilidade e da limpidez a que normalmente está associada, a água surge no poema como uma ameaça mortal. Veja-se a primeira estância:

O esquecimento é um mar inexistente  
Naufragar naufragar ah como o  
nada  
parece real e se enche de correntes

A repetição do vocábulo “naufragar” dá-nos a ideia de profundidade, como num afundamento progressivo e cavado. Também o isolamento da palavra “nada” no verso, revela esse aniquilamento do tudo. Este “nada” torna-se ameaçador, cheio de “correntes”. Até a “mente” é “náufraga”.

---

<sup>423</sup> Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1990, p. 202.

<sup>424</sup> Gastão Cruz, “Água”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, pp. 370/1.

Mas, como vimos anteriormente, a água pode ser apenas e só uma presença natural, fora desse contexto metafórico, normalmente negativo. Em “Caras nas Carruagens”<sup>425</sup> os elementos estão em harmonia, numa aparente e tranquila paz:

(...) O céu acende  
só as estrelas que no  
mar se formam  
(...)

Esta ilusória tranquilidade é provavelmente uma sujeição às nefastas e dissuasoras evidências. Nem o mar, cujo poder e força são sobejamente conhecidos, tem capacidade para reter “a luz que a noite perde”:

(...) Nem memória nem  
mar nem mão recolhem  
  
a luz que a noite perde,  
cal  
com que os que voltam molha<sup>426</sup>

O poema “Margem”<sup>427</sup> assinala uma aproximação entre a paisagem e os corpos morrentes:

Já não te reconhece, margem  
árida  
quem nela achou  
  
o fruto (...)

A Primavera é o tempo mítico, que surge em “Canção Diurna do Viandante”<sup>428</sup> e em que as maravilhas da natureza acordam. É como um banquete de cores, de formas, de cheiros, de erupções, como se à água que fecunda as margens se juntasse o fogo num artificioso festim, celebrando a estação fictícia:

As flores são as formas

---

<sup>425</sup> *Id.*, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, pp. 371/2.

<sup>426</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>427</sup> *Id.*, “Margem”, *op. cit.*, p. 372.

<sup>428</sup> *Id.*, “Canção Diurna do Viandante”, *op. cit.*, p. 373.

completas das  
estrelas que a luz solar devora

Vagueio entre elas  
urdindo a viagem diurna  
da imperfeição A primavera aberta nas

margens incandescentes  
alberga a  
dor das formas ilusão

do estio primitivo  
como se flores de  
novo, perfeitas nos cobrissem

Contribuem para realçar esta cintilação a recorrência de determinados sons, como as líquidas na primeira estrofe (flores, completas, estrelas, luz, solar). Graças a esta aliteração, temos a sensação de trautear a “canção (...) do viandante”, enquanto se vai “urdindo a viagem diurna”.

Também as rimas internas acentuam a vivacidade do texto. Lexemas como “urdindo”, “diurna” ou “primavera”, “aberta”, “alberga” contribuem manifestamente para uma ilusão provisória de felicidade, “como se flores, de / novo, perfeitas nos cobrissem”.

Mas, se mesmo as verdades se dissipam e se tornam falsas, que dizer das ilusões?

A noite traz consigo imagens desse “tempo total”<sup>429</sup>, no poema “Tempo Anterior”<sup>430</sup>. Como num sonho confuso, submerso, tudo corre à velocidade da água do rio. Cria-se no poema uma dinâmica extraordinária, em que expressão e conteúdo sugerem uma movimentação desenfreada, só comparável à velocidade dos sonhos. Assim, palavras como “arrasta”, “rio”, “velozes” revelam-nos uma pressa atrasada, isto é, reconhece-se a urgência, mas já nada há a fazer:

Chego de noite A casa é como um rio  
arrasta corpos em surdina vozes  
que só podemos escutar na

água, sonhos velozes

---

<sup>429</sup> *Id.*, “Tempo Anterior”, *op. cit.*, p. 375.

<sup>430</sup> *Id.*, *ibid.*

Chego de noite (...) <sup>431</sup>

Como um eco de memórias a entoar dentro da casa, os sonhos correm, à noite, através da repetição da frase: “Chego de noite”, como um refrão.

A noite traz os “sonhos velozes” que contaminam o espaço. De repente, a casa, como o tempo, desmorona-se e liquidifica-se. Tudo se dissolve no seu leito. Ressurge uma nova casa, de água e ar mudados, por mediação desse tu a que o sujeito de enunciação se dirige em “Trio” <sup>432</sup>, de que transcrevemos alguns excertos:

(...)

Tu desviaste o rio e o sopro da névoa  
mudou a aparência das infinitas margens  
As águas espelharam somente a nuvem fria  
que no trio perdido te esperava

Aí será a casa que deixámos

(...)

O resíduo dos elementos mostra o nada em que o corpo se tornou. Daí que o sujeito poético diga:

(...)

Desfalecemos no seu ar e nada  
vemos no espelho da manhã coalhada O  
fumo há-de guardar no vencido reflexo  
o rosto que faltava <sup>433</sup>

No poema “Sob a Chuva” <sup>434</sup>, a dimensão simbólica é mais evidente: é através da chuva que, segundo Bachelard, nos apercebemos da ausência do corpo, ou melhor, da corrosão do corpo. Como acrescenta o mesmo autor, “A chuva (...) reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água.” Enquanto espelho límpido e real, ela desvenda o desmoronamento do corpo, como um regresso às origens através do fogo:

A chuva cai no corpo interpretado

Um óxido voraz cobriu a face O sentido

---

<sup>431</sup> *Id., ibid.*

<sup>432</sup> *Id., “Trio”, op. cit., pp. 375/6.*

<sup>433</sup> *Id., ibid.*

<sup>434</sup> *Id., “Sob a Chuva”, op. cit., pp. 377/8.*

voltou a esculpir-se na cinza<sup>435</sup>

(...)

Os elementos por momentos prolongam-se no corpo. A água, através das lágrimas, e a névoa, esse componente ambíguo, avassalando o rosto. Daí que o poema “Os Olhos do Espelho”<sup>436</sup> nele se concentre:

(...) A face negra  
que para ti abismo e infinita noite

desdobra  
está tão perto que o seu  
choro te molha  
(...)

(...) Mas o  
rosto sem luz vence-te  
como se a vida visses com os olhos  
da face enevoadada

No poema que se segue, “Frio”<sup>437</sup>, o teatro é invadido pelo frio, como se este fosse uma personagem omnipresente, que remete para uma ausência que se propaga.

Não é possível escapar à “melodia do frio” que se estende como uma corrente, como um “(...) inimigo rio (...)”.

No poema “Céu”<sup>438</sup>, que imediatamente se segue, o céu alia-se ao frio na invasão. “O céu da noite (...)” é um “(...) céu invasor (...)”<sup>439</sup> e o corpo, no poema “Representações”<sup>440</sup>, prossegue a navegação no “estranho mar da vida (...)”.

Mas este “estranho mar” contempla também o “(...) mar / apedrejado”<sup>441</sup>, ao qual o sujeito poético acede através do sonho, como sugere o poema “E Quindi Uscimmo”<sup>442</sup>. No entanto, o sonho não é uma abertura para um mundo fantástico onde o impossível e o irrealizável acontecem:

---

<sup>435</sup> *Id., ibid.*

<sup>436</sup> *Id.*, “Os Olhos do Espelho 1 e 2”, *op. cit.*, pp. 378/9.

<sup>437</sup> *Id.*, “Frio”, *op. cit.*, pp. 379/80.

<sup>438</sup> *Id.*, “Céu”, *op. cit.*, p. 380.

<sup>439</sup> *Id., ibid.*

<sup>440</sup> *Id.*, “Representações”, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>441</sup> *Id.*, “E Quindi Uscimmo”, *op. cit.*, pp. 384/5/6.

<sup>442</sup> *Id., ibid.*

Nos círculos do sonho cada parte  
do vivido renasce como um braço do  
pensamento  
privado de palavras  
O atalho  
diurno demandáramos

em verões sucessivos mas o sono  
revelador tardava Ao mar  
apedrejado  
conduzia uma escada  
ladeada por  
vozes que chamavam o errado

nome do corpo (...) <sup>443</sup>

Este é o mais extenso poema de *As Pedras Negras*, sendo nele que os quatro elementos voltam a estar todos fortemente presentes:

(...)

Tu,

guia, que dormiste o derradeiro  
sono do fogo ouvindo no abismo  
o sopro da serpente e me guardaste  
desse vento que move  
o mar do pensamento,  
busca, pedi, do mar profundo a porta  
(...) <sup>444</sup>

O fogo, que “brilha no paraíso [e] arde no inferno”<sup>445</sup>, é uma presença forte também neste poema. Segundo Bachelard, “na imaginação do fogo, por exemplo, nada mais comum do que as comparações da chama com a víbora”<sup>446</sup>. Ora sendo aqui este animal a metáfora terrestre, entende-se que fogo e terra partilham o mesmo espaço, assim como o ar, “sopro da serpente”. No fundo, sugere a intersecção de todos os elementos que se transfundem nesse “mar profundo” em que o sujeito poético procura “a porta”.

---

<sup>443</sup> *Id., ibid.*

<sup>444</sup> *Id., ibid.*

<sup>445</sup> Gaston Bachelard, *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989. p. 13.

<sup>446</sup> *Id., A Psicanálise do Fogo, op. cit.*, p. 221.

A água, força devastadora, indubitavelmente associada à morte, no último poema do livro, “Embankment”, assume uma ambivalência significativa<sup>447</sup>. Se por um lado ela mantém o poder assolador, por outro, surge como o elemento salvador, como a força redentora e, logo, esperança, pois é símbolo da palavra poética:

No fim quando as cidades  
não forem senão  
escombros procura

na morada flagelada  
pela água das margens  
o espelho derradeiro e interroga:

os lugares perdidos as margens  
por que tentas  
prendê-los com a água?<sup>448</sup>

Numa analogia entre água e espelho,<sup>449</sup> o sujeito poético sugere a interpelação simultânea do espelho e das águas, como uma busca de adivinhação do inexplicável, através da interrogação que ele próprio lança.

Talvez seja nesta dúvida que fica a pairar a ideia de uma água íntegra, tábua de salvação dos “lugares perdidos”<sup>450</sup> e “das margens”<sup>451</sup>.

---

<sup>447</sup> Esta dicotomia que anima a água está também presente em T. S. Eliot, que vê neste elemento ora uma força negativa (“tenho medo da morte pela água”, em *Terra Devastada*, Lisboa, Relógio D’ Água, 1999, p. 21), ora uma força positiva: “se ao menos houvesse água entre as pedras”, p. 45.

<sup>448</sup> Gastão Cruz, “Embankment”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 388.

<sup>449</sup> Assistimos aqui a um misto de *catoptromancia* e *hidromancia*. Cf. Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos. Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>450</sup> Gastão Cruz, “Embankment”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 388.

<sup>451</sup> *Id.*, *ibid.*



## CAPÍTULO II

### A Encenação da Enunciação

## 1.Cinquenta e Três Poemas em Acto Único

*O corpo do actor como um rio  
atravessa  
a cena De desejo  
engrossa aquece e corre  
dele sangue nas tábuas  
Gastão Cruz*

Gastão Cruz é poeta, ensaísta, mas é também um homem que exerceu durante vários anos uma notável actividade teatral, encenando e traduzindo peças<sup>452</sup>, ainda que nos últimos anos esta sua ocupação tenha cessado definitivamente, a julgar pelas palavras do poeta.

Todavia, esta sua indelével ligação à arte de representar nunca deixou de se manifestar na sua criação poética. O teatro integra *As Pedras Negras*, embrenha-se nelas, procurando um espaço de expansão e de perenidade, resgatando a representação teatral da sua efemeridade, prolongando-a através da escrita, que nas mãos do poeta-encenador se transforma numa encenação *sui generis*, hábil e trabalhosamente levada a cabo na construção do livro, como se cada poema fosse uma cena que cresce no “palco aquoso”.

Ainda que aparentemente incongruente, esta aproximação que fazemos entre encenação e poesia, parece-nos de todo legítima, uma vez que existe um labor contínuo, uma meticulosidade ímpar, um sentido de construção revelador de que todos os detalhes foram criteriosamente analisados, estudados, para finalmente figurarem no espectáculo de apresentação ao público, que é o livro.

A juntar a toda esta dinâmica de construção e de rigor, característica evidente da poesia de Gastão Cruz, existe toda uma panóplia de lexemas concernentes à temática do teatro, em alguns poemas d’ *As Pedras Negras*, que desnuda essa combinação de artes no poema – poesia e teatro –, e que dá seguimento a uma prática que já se manifestara em livros anteriores do poeta.<sup>453</sup>

---

<sup>452</sup> Uma das respostas que Gastão Cruz dá em entrevista ao jornal de Barcelona, AVUI («Gastão Cruz: Sóc la meua poesia», loc. cit.) serve-nos de roteiro à actividade teatral desenvolvida pelo poeta: “Durante dezanove anos, entre 1975 e 1994, pertenci à direcção de uma companhia de teatro profissional, com as características de “grupo independente”, e para ela fiz traduções e encenei algumas peças, de Crommelynck, Camus, Tchekov, Strindberg, entre outros. Dirigi e encenei também alguns recitais de poesia. O trabalho teatral exige que nos concentremos nele quase totalmente. Requer muito tempo. A companhia terminou a sua actividade há oito anos, devido a problemas de vária ordem, e não penso voltar a trabalhar como encenador.

<sup>453</sup> Refira-se que em *Órgão de Luzes* (1981), em *O Pianista* (1984) e ainda em *As Leis do Caos* (1990) esta recorrência é notória.

Deste modo, “palco”, “teia”, “cenário” compõem o “teatro” onde “a dor [é] representada”<sup>454</sup> e a poesia enunciada. Estes são, concomitantemente, os lugares de qualquer representação, e os lugares representados no poema<sup>455</sup>.

O poeta é o contumaz encenador do livro, que trabalha para que todas as palavras tenham a mesma projecção no palco em que se desenvolvem e sobrevivem os poemas.

*As Pedras Negras* são compostas por cinquenta e três poemas que, embora sejam independentes<sup>456</sup>, devem ser vistos como fazendo parte de um todo orgânico, pois revelam uma unidade intrínseca. Gastão Cruz refere-se, aliás, a este livro, como “um bloco”<sup>457</sup>, ou como afirma numa outra entrevista, quando questionado sobre a génese dos seus livros, “há poemas que motivam outros, por uma espécie de necessidade de que estes completem, prolonguem, ou mesmo expliquem melhor, os que os antecederam. Também poderá suceder que o conjunto dos poemas vá formando um poema mais vasto: por exemplo, chamei ao meu livro *Outro Nome*, de 1965, *poema em dez canções*. Livros como *As Aves*, *Órgão de Luzes* e, de certa forma, *As Pedras Negras*, são casos idênticos”<sup>458</sup>.

O conceito de unidade<sup>459</sup>, aqui implícito, aponta para uma espécie de soma harmoniosa, em irradiação, e a estrutura global do livro reflecte o modo como os poemas, internamente, se entretecem.

A teia que se engendra n’ *As Pedras Negras* não se restringe ao interior de cada poema, ela extravasa esses limites e propaga-se aos outros poemas. Eles movem-se num “transporte circular”, isto é, como diria Roland Barthes, “há a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo”<sup>460</sup>, que atribui ao livro uma elasticidade e uma liberdade ímpares. Em *As Pedras Negras* os poemas vão retomando os mesmo vocábulos: o último verso de um, serve, por exemplo, de mote ao título do

---

<sup>454</sup> Todas estas palavras e expressões citadas remetem para os poemas “Na tarde” (“palco”), p. 356; “Céu” (“palco”; “teatro”, havendo também uma referência à iluminação – “iluminá-lo”), p. 380; “Frio” (“teia”; “cenário”; “teias”), p. 379; “Representações” (cujo título remete também para o teatro, “a dor representada”, pp. 383/4).

<sup>455</sup> Referimo-nos aqui ao sentido etimológico da palavra, do latim *spectaculum* (vista, aspecto, espectáculo ; no plural, lugares – no teatro ou no circo).

<sup>456</sup> Na Revista *Limiar*, n.º 3, foram pré-publicados alguns dos poemas incluídos no livro, nomeadamente “Outubro”; “Cidades”; “Capital Radio” (cujo título foi alterado na edição para “Sons”. Vd. nota 323); “Em poucas linhas” (que não figura entre os 53 poemas); “Arte”; “Sobre as tábuas” (também eliminado pelo autor na selecção final); “Chamas”; “Na tarde”; “Nosso Tempo”; “Cenário de Verão”; “Restos” e “Vácuo”.

<sup>457</sup> Elisabete Franco, “Escrever não é Fácil”, loc. cit.

<sup>458</sup> Cf. [www.novoslivros.online.pt](http://www.novoslivros.online.pt), *Entrevista* a Gastão Cruz, 2003.

<sup>459</sup> Note-se que já Aristóteles, na sua *Poética* (Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, 3ª ed., Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992), reivindicara para a obra de arte um conceito de unidade: “(...) o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – (...) deve ter essas partes ordenadas (...) [de modo a ser] bem perceptível como um todo (...)”, pp. 113/4.

<sup>460</sup> *Apud* Jorge Fernando da Silveira, *Portugal Poesia Maio de 61*, op. cit., p. 137.

seguinte. A palavra “cidade(s)” surge nos primeiros poemas: “Outubro”<sup>461</sup>; “Sons”<sup>462</sup>; “Cidades”<sup>463</sup>; “Nosso Tempo”<sup>464</sup>; “After Long Silence”<sup>465</sup>, para ser retomada apenas nos dois poemas finais do livro: “Terra”<sup>466</sup> e “Embankment”<sup>467</sup>, dando essa ideia de circularidade e, conseqüentemente, de retorno, fazendo evocar o mítico esforço de Sísifo.

Embora no primeiro poema do livro, “A Mão Escura”<sup>468</sup>, não figure o vocábulo “cidade”, parece-nos viável referir que ele está patente no próprio vocábulo “casa”, que consideramos poder ser uma sinédoque das “cidades”<sup>469</sup>, ou, então, tão só a “morada flagelada” de “Embankment”, último poema do livro. Tanto num como noutro poema, as moradas são devoradas, no primeiro pelo fogo e, no segundo, pela água, sincronismo que sugere o adensamento da coesão textual.

Num registo de recorrências vocabulares circulares, a palavra “silêncio” surgida em “Cidades”, regressa ao poema “Nosso Tempo”. As “pedras negras” do título do livro ressurgem no poema “Diorito”<sup>470</sup> e em “A Luz do poema”<sup>471</sup>. O tema do “Jeune Homme Nu Assis au Bord de la Mer”<sup>472</sup> é retomado no poema seguinte, “O Que Depois”<sup>473</sup>: (“uma respiração / igual à das estátuas”); o complemento circunstancial de tempo, que finaliza o poema “Chamas”<sup>474</sup>, é retomado no título do poema seguinte: “Na Tarde”<sup>475</sup>; o mar, que vinha aparecendo em vários poemas (“Diorito”, “Jeune Homme Nu Assis Au Bord de la Mer”, “Na Tarde”, “O Que Fica”<sup>476</sup>), dá finalmente título a um poema, “Mar”<sup>477</sup>, e a imagem que não cessa de se manifestar nos poemas subsequentes: “Sol”<sup>478</sup>, “Na Luz do Verão”<sup>479</sup>, “Dunas”<sup>480</sup>, “Espectros” (areias, praia, verão), “Cenário de Verão”<sup>481</sup> (areia), “Névoa”<sup>482</sup>, “Espuma”<sup>483</sup>, culminando num título muito próximo do primeiramente

---

<sup>461</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 345.

<sup>462</sup> *Id.*, op. cit., p. 346.

<sup>463</sup> *Id.*, op. cit., p. 347.

<sup>464</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>465</sup> *Id.*, op. cit., p. 350.

<sup>466</sup> *Id.*, op. cit., p. 387.

<sup>467</sup> *Id.*, op. cit., p. 388.

<sup>468</sup> *Id.*, op. cit., p. 345.

<sup>469</sup> *Id.*, op. cit., p. 388.

<sup>470</sup> *Id.*, op. cit., p. 350.

<sup>471</sup> *Id.*, op. cit., p. 351.

<sup>472</sup> *Id.*, op. cit., pp. 353/4.

<sup>473</sup> *Id.*, op. cit., pp. 354/5.

<sup>474</sup> *Id.*, op. cit., pp. 355/6.

<sup>475</sup> *Id.*, op. cit., p. 356.

<sup>476</sup> *Id.*, op. cit., p. 357.

<sup>477</sup> *Id.*, op. cit., p. 358.

<sup>478</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>479</sup> *Id.*, op. cit., p. 359.

<sup>480</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>481</sup> *Id.*, op. cit., pp. 361/2.

<sup>482</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 362.

referenciado: “No Mar”<sup>484</sup>. A água, sob a forma de mar, de rio ou de chuva acabará sempre por estar presente ao longo de quase todos os poemas. A palavra “mar” vai e vem, de novo, nos poemas “Água”<sup>485</sup>, “Caras nas Carruagens”<sup>486</sup>, “Margem”<sup>487</sup>, “Representações”<sup>488</sup> e “E Quindi Uscimmo”<sup>489</sup>. Não pretendemos esgotar todas as ocorrências que apontam para a circularidade temática do livro, mas dar conta de que tais manifestações são uma constante em *As Pedras Negras*.

Para além destas correspondências vocabulares registadas ao longo dos poemas, há ainda outras, de índole mais discreta, referentes à construção sonora dos mesmos. Não é nosso propósito analisar neste capítulo tais manifestações, apenas referir, a título de exemplo, algumas delas.

Assim sendo, logo no primeiro poema do livro, “A Mão Escura”<sup>490</sup>, as palavras entrançam-se, como se o eco de umas formasse outras, ainda que inversamente:

A mão escura adere  
à parede da casa  
A queimadura usa  
os artificios da linguagem clara  
A cal ferve na palma desgastada

É o caso dos lexemas “adere” e “parede”, que se entrelaçam em jeito de paronomásia. Há uma rima interior que se combina com uma rima toante; os vocábulos “escura” e “queimadura” relacionam-se fónica e semanticamente com “usa”, e há que salientar, ainda, todo o trabalho que existe em torno da vogal aberta /a/ (“linguagem”, “desgastada”), acompanhada pelas oclusivas /p/, bilabial, e /k/, velar: “cal”, eco invertido de “clara”; “palma”.

A imagem da queimadura, presente ao longo do poema, é corroborada pelo lexema “artificios” que, embora aparentemente não pertença ao mesmo campo semântico, pode, no limite, conter essa noção de fogo, convocando a pirotecnia: fogo de artifício, num livro em que o corpo dos poemas é sempre tenso, quase explosivo.

---

<sup>483</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>484</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 363/4.

<sup>485</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 370/1.

<sup>486</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 371/2.

<sup>487</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 372/3.

<sup>488</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>489</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 384/5/6.

<sup>490</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 345.

Esta marca do estilo de Gastão Cruz, que tentámos provar neste sub-capítulo de forma abrangente, tem vindo a ser reconhecida ao longo dos anos por diversos críticos, que se têm debruçado sobre a actividade criativa do poeta, com maior ou menor regularidade. Eduardo Prado Coelho, que dedica grande parte do seu livro de ensaios *O Reino Flutuante* (1972) a publicações do poeta de *Rua de Portugal*, já nessa altura percepcionava a poesia de Gastão Cruz como uma “totalidade estruturada”<sup>491</sup>, opinião que será corroborada anos mais tarde (1990), cinco anos, portanto, antes da edição de *As Pedras Negras*, por Manuel Gusmão, que vê na poesia do autor de *Órgão de Luzes* “uma obsessiva unidade”<sup>492</sup>.

Mais recentemente, e aludindo, em particular, a *As Pedras Negras*, António Guerreiro afirma que “tudo nos seus poemas trabalha para uma unidade sem quebras”<sup>493</sup>; Fernando Pinto do Amaral refere-se a este livro como “um todo orgânico e vital”<sup>494</sup> e Simone Caputo Gomes<sup>495</sup> destaca a “estrutura circular” que a abertura (“A Mão Escura”) e o fecho (“Embankment”) do livro convocam.

Ante este cenário de unicidade, *fechamos o pano* do “opéra fabuleux”<sup>496</sup> que é este livro de poemas, uma espectacular “scène imaginaire”<sup>497</sup> que se oferece ao leitor/espectador, numa representação sublime da dor. *As Pedras Negras* são “linhas que não acabam”<sup>498</sup>, são sentidos ambivalentes que se multiplicam e se acertam num acto único.

---

<sup>491</sup> Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 235.

<sup>492</sup> Manuel Gusmão, “Da Arte da Poesia em Gastão Cruz”, in *Órgão de Luzes. Poesia Reunida*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, p. 7.

<sup>493</sup> António Guerreiro, “O Lugar da Irrealidade”, *Limiar*, n.º 3, 1994.

<sup>494</sup> Fernando Pinto do Amaral, “O Espelho Negro da Poesia”, loc. cit.

<sup>495</sup> Simone Caputo Gomes, “Estelas na Memória”, loc. cit.

<sup>496</sup> Michel Collot, em *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 205, compara toda a produção do texto a um espectáculo teatral.

<sup>497</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>498</sup> Gastão Cruz, “Linhas”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 353.

## 2. A Emoção da Matéria e a Matéria da Emoção

*A poesia funciona, fundamentalmente, como uma encenação do real.*  
Gastão Cruz

*Un grand objet s'accompagne d'une grande émotion.*  
Hume

*L'émotion poétique est provoquée par ce qui est dit, certes, mais surtout par la façon dont c'est dit.*  
Reverdy

*As emoções só existem na poesia enquanto criação da linguagem.*  
Gastão Cruz

Falar de emoção em poesia é talvez aproximar essa poesia de um discurso intimista ou subjectivo, mas é também considerar a fonte geradora de qualquer acto criativo, uma vez que a emoção é a exteriorização da interioridade do poeta, posteriormente objecto de uma transposição metafórica por via da linguagem.

N' *As Pedras Negras*, é, precisamente, a emoção que desencadeia o processo criativo. Trata-se, todavia, de uma emoção redimensionada, pois se inicialmente estava ligada a uma experiência identificável da vida do poeta, no poema transforma-se em “*émotion esthétique*”<sup>499</sup>, noção que está na mesma linha da designação gastoniana de “emoções linguísticas”<sup>500</sup>. Segundo Gastão Cruz, “poeta e poesia misturam as suas vidas”<sup>501</sup>, mas é a desta última que prevalece. O poeta cita parte da “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, para explicar a génese da sua teoria, que sobrevaloriza o *fingimento* como forma de catapultar as emoções quotidianas: “a vida da poesia é, de algum modo, autónoma e a sua intensidade é, sobretudo, a intensidade com que o poeta «chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente». Sem o fingimento da linguagem, do estilo, da arte, pouco interessa a intensidade das emoções vividas. A emoção poética situa-se no lugar misterioso onde a vida se muda em poesia e a poesia conquista a verdade da vida.”<sup>502</sup>

Apesar de *As Pedras Negras* estarem intimamente ligadas a um acontecimento que marcou negativamente a vida de Gastão Cruz, esse ponto de partida, com toda a

---

<sup>499</sup> Michel Collot, *La Matière-Émotion*, Paris, P.U.F., 1997, p. 11.

<sup>500</sup> Esta expressão pertence ao poema “A Vida da Poesia”, de *Campânula* (1978), in *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 214, cuja primeira estrofe é de extrema pertinência transcrever, pois apresenta-se como uma espécie de arte poética:

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

<sup>501</sup> Gastão Cruz, “A Arte dos Versos 3”, *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 37. Recorremos aqui à primeira edição (1990), uma vez que alguns textos foram retirados ou truncados, aquando da organização e publicação de *Poemas Reunidos* (1999), o que aconteceu precisamente com este.

<sup>502</sup> Gastão Cruz, “Gastão Cruz, *As Leis do Caos*”, *Entrevista, A Phala*, n.º 19, Julho/Agosto/Setembro, 1990.

tragicidade que lhe é inerente, foi transcendido no poema, ao ser transfigurado em linguagem poética, essa linguagem *fingida*, sobre-determinante para o autor deste livro. Estamos, assim, perante um livro que nos mostra um “mundo mudado”<sup>503</sup>, pois como afirma Michel Collot, a referência poética é “modifiante et mondifiante”<sup>504</sup>, ou seja, a poesia reescreve o mundo, numa relação fortíssima com a linguagem.

Quando lemos *As Pedras Negras*, temos precisamente a percepção de que estamos ante um mundo alterado. Aqui a emoção não está à superfície, ela esconde-se por entre as palavras, ela é o sangue que corre entre elas, que as une, que as faz viver.

Ainda que leitores e críticos menos atentos não reconheçam emoção na poesia de Gastão Cruz, há quem destaque a sua emotividade, como acontece com Michelle Giudicelli, que fala de “la beauté et la charge émotionnelle”<sup>505</sup> da poesia gastoniana. Também Fernando Pinto do Amaral salienta a sua “carga emocional”<sup>506</sup>, mas é, fundamentalmente, António Ramos Rosa quem se refere à emoção na poesia de Gastão Cruz com mais enlevo, destacando a “desmesura de emoção”<sup>507</sup>, a “insolúvel matéria emotiva.”<sup>508</sup>

Ora, este descomedimento tem de ser encarado à luz da confluência do eu e do mundo, ou seja, há um excesso de emoção porque esta contém ao mesmo tempo a do “eu” e a do “mundo”. Se recorrermos à etimologia da palavra, verificamos que “emoção” provém do latim “emotione”, que alude ao acto de deslocar. Assim sendo, o prefixo da palavra, “e-”, sugere o movimento do interior para o exterior. Desta forma, um só vocábulo, “emoção”, condensa interior e exterior, isto é, faz a coesão entre o “mundo” e o “eu”, criando aquilo que Michel Collot denominou de “matière-émotion”<sup>509</sup>.

*As Pedras Negras* estão plenas de emoção que passaram da vida para o poema. Gastão Cruz transforma a subjectividade em plasticidade da linguagem, servindo-se de imagens, metáforas, símbolos, que fogem de uma referência directa ao facto traumático. Isso mesmo sublinha Paula Morão, a propósito de um livro anterior de Gastão Cruz, ao referir que «os lugares não são tanto identificáveis no mapa: cenário sobre o qual o observador exterior vai formando o seu “mundo interior” transfigurando o visto em lembrado e fixando-o no papel como quem desenha apenas com os traços essenciais e as

---

<sup>503</sup> Gastão Cruz, “No Mar”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>504</sup> Michel Collot, *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*, *op. cit.*, [1989], p. 174.

<sup>505</sup> Michelle Giudicelli, “Les Purs Joyaux de Gastão Cruz”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>506</sup> Fernando Pinto do Amaral, “A Tempestade das Palavras”, *loc. cit.*

<sup>507</sup> António Ramos Rosa, “*Transe*, de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, *Jornal de Letras*, 23 Março de 1993.

<sup>508</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>509</sup> Michel Collot, *La Matière-Émotion*, *op. cit.*, p. 17.



linhas mais depuradas, expondo-se e ao seu mundo num movimento que é já ficcional. Daí resulta um tipo de textos em que a coordenada visual é muito forte. Pintura e escrita unem-se»<sup>510</sup>.

Os lugares d' *As Pedras Negras* são não-lugares, não pela sua vacuidade, mas pela sua itinerância e pela sua ficcionalidade. Gastão Cruz afirma que “seria um erro ler todas (...) [as] imagens de modo literal. Elas nomeiam, principalmente, sensações ou estados de alma e são contrapontadas com outras de conotação menos negativa. (...) Em certos contextos, morte pode mesmo significar vida ou amor, fogo pode corresponder a frio e vice-versa”<sup>511</sup>.

Ao lermos este livro, então, “pensamos os lugares como / uma irrealidade”<sup>512</sup>, como “utopia, ou atopia”<sup>513</sup>. Conquanto haja uma referência ao vocábulo “lugar(es)”<sup>514</sup> e outras alusões mais específicas e mais concretas a espaços – à casa<sup>515</sup>, às coordenadas temporais<sup>516</sup>, às cidades<sup>517</sup>, a topónimos<sup>518</sup>, a toda uma série de elementos que fazem parte do quotidiano de qualquer pessoa<sup>519</sup>, dum mundo absolutamente terreno e banal, e uma menção regular ao lexema “mundo”<sup>520</sup>, revelando essa imbução do sujeito poético no universo e deste no poema, nessa tal metamorfose anunciada – há, paralelamente a estes vocábulos mais palpáveis, um mundo metafórico, onde se estampa todo um simbolismo, que intercepta o trivial e o absorve, não havendo lugar no poema para qualquer tipo de *referencialidade* e, concomitantemente, para uma emoção estreme. Tudo é transfigurado,

---

<sup>510</sup> Paula Morão, “O Pianista, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], Colóquio-Letras, n.º 89, Janeiro 1986. Embora esta seja uma recensão crítica a um livro anterior a *As Pedras Negras* (*O Pianista*, 1984), as palavras de Paula Morão ajustam-se perfeitamente ao livro alvo do nosso estudo.

<sup>511</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco anos de Poesia (1960-1995)”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 27/8.

<sup>512</sup> *Id.*, “Cidades”, *op. cit.*, p. 347.

<sup>513</sup> António Guerreiro, “O Lugar da Irrealidade”, *Limiar*, n.º 3, 1994. Recensão escrita a propósito de poemas que integram *As Pedras Negras* (1995). Parece-nos ser neste sentido, também, que Ana Hatherly (“O que é a palavra poética”, no n.º 3 da revista *Limiar*), afirma: “Eu diria que a palavra poética é uma utopia, um lugar-nenhum que se cria (...)”. Tanto a afirmação de A. Guerreiro como a de A. Hatherly corroboram a atopia dos poemas.

<sup>514</sup> Gastão Cruz, “Sons”, p. 346; “Cidades”, p. 347; “O que fica”, p. 357; “Passagem”, p. 369; “Moldura”, p. 374; “Os Olhos do Espelho 2”, p. 378; “Vácuo”, p. 382; “Embankment”, p. 388, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*

<sup>515</sup> *Id.*, *op. cit.*, “A Mão Escura”, p. 345; “Sons”, p. 346; “Moldura”, p. 374; “O Tempo Anterior”, p. 375; “Trio”, p. 376.

<sup>516</sup> Estações e meses do ano, vocábulos cujo semantismo aponta para o passar do tempo, tais como: “dia(s)”; “horas”; “meses”; “idade”; “manhã”; “meio-dia”; “crepúsculo”; “noite”, entre outros.

<sup>517</sup> Gastão Cruz, “Outubro”, p. 346; “Sons”, p. 346; “Cidades”, p. 347; “Nosso Tempo”, p. 347; “After Long Silence”, p. 350; “Sangue”, p. 386; “Embankment”, p. 388, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*

<sup>518</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal”, p. 367; “Flandres”, p. 368; “Embankment”, p. 388, *op. cit.*

<sup>519</sup> É o caso, por exemplo, do lexema “carruagem”, no poema também ele com um título referencial, “Antwerpen Centraal”, p. 368.

<sup>520</sup> Gastão Cruz, “Espuma”, p. 363; “No Mar”, p. 363; “Passagem”, p. 369; “Margem”, p. 373; “Sangue”, p. 386; “Terra”, p. 387, *op. cit.*

reinventado, e as emoções, o eu e o mundo são agora outros, produzidos na linguagem<sup>521</sup>, numa conjugação harmoniosa de “matéria” e “emoção”, como se houvesse uma alquimia dos contrários: a matéria emocionaliza-se e a emoção materializa-se, sem que haja lugares para um *amolecimento* da linguagem. Como refere Michel Collot, «ce n’est pas en confessant ses états d’âme que le poète créera cette émotion qui n’a rien de «subjectif», mais en rendant sensible l’objet qui l’a inspirée, et en donnant à son texte lui-même la consistance d’un objet verbal»<sup>522</sup>.

Gastão Cruz explica com muita clareza esse fenómeno admirável que consiste na passagem das emoções da vida para as do poema:

A poesia é um uso particular da linguagem, através do qual se procura um registo das emoções que o mundo e a vida proporcionam. Porém, na sua passagem para as palavras, a origem, o ponto de partida de todo o processo secundariza-se, passando a contar, acima de tudo, a capacidade do poeta para transmitir ao leitor uma emoção cujo grau de intensidade depende, fundamentalmente, da força e da originalidade da visão transmitida. (...) As imagens criadas, ou recriadas, são necessariamente transfiguradoras e é isto que lhes confere significado poético.<sup>523</sup>

Este intercâmbio de emoções é a prova de que, apesar de toda esta atenção à linguagem, o poeta não se fecha para o mundo. A mensagem poética não é auto-reflexiva nem autotélica, como o confirma Gastão Cruz, ao afirmar que “no fundo (...) [os poemas] nunca estão desligados da realidade, mesmo os que podem parecer mais herméticos. Há, normalmente, um ponto de partida muito concreto e real”<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> Como diz Nuno Júdice (*Dicionário de Literatura Portuguesa*, de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Presença, p. 156), Gastão Cruz tem a apetência de “atribuir à própria linguagem a capacidade de ser ela a produzir emoção, independentemente do referente subjectivo”, ou, como o autor d’ *As Pedras Negras* refere, (“Gastão Cruz. *As Leis do Caos*”, *A Phala*, n.º 19, loc. cit.), o poeta “estabelece uma densa rede emocional através do uso das palavras”.

<sup>522</sup> Michel Collot, *La Matière-Émotion*, op. cit. p. 27.

<sup>523</sup> Gastão Cruz, *Página Seguinte* (Manual Escolar do 10º Ano de Escolaridade), Porto, Texto Editora, 2003, p. 201.

<sup>524</sup> Isabel Lucas, *mAZINEartes*, «Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito», loc. cit., p. 74.

Já na badana da sua *Poesia 1961-1981*, de 1983, o poeta exclamava: “Sempre me considerei um poeta realista e agrada-me que o presente volume se encerre com um grupo de textos intitulado *Referentes*. Porque mesmo aos aparentemente (ou efectivamente?) mais herméticos poemas dos primeiros livros subjaz, em geral, a fidelidade a um referente bem determinado”. Na entrevista “Gastão Cruz. *As Leis do Caos*”, *Phala*, n.º 19, loc. cit., o poeta declara: “Suponho que [a minha poesia] tem seguido o caminho cada vez mais transparente e identificável com o real.” No seu livro de ensaios reeditado em 1999, *Poesia Portuguesa Hoje*, Gastão Cruz afirma: “A linguagem da poesia é o mundo e o tempo em que se vive” (ed. cit., p. 17). Em entrevista a Luís Miguel Queirós, Gastão Cruz é convincente: “Sou, de facto, um poeta do real. Tenho-o dito para contrariar a ideia de que as palavras dos meus poemas surgem por combinação arbitrária.” (“A pós-modernidade é um Guarda-chuva”, *Entrevista, Público*, 02/01/2000.). Convém realçar que esta tendência não se atenuou, antes se tem vindo a intensificar. O último livro do poeta, *Rua de Portugal* (2002), logo pelo seu título, evoca um lugar situável num espaço real. Trata-se da rua em que Gastão Cruz nasceu e em que se situava a casa onde passou a sua infância, em Faro.

É o que acontece, precisamente, n' *As Pedras Negras*. O ponto de partida do texto é efectivamente “concreto e real”, parte-se, como já foi mencionado, de uma homenagem em memória de um amigo do poeta. A destreza e a astúcia poéticas é que são os artífices da transfiguração, condição *sine qua non* para que o poema passe para além de um simples apontamento. A mestria está exactamente em largar esse ponto de partida e entrar num mundo alternativo, no qual muitas vezes as marcas que lhe deram vida foram total ou parcialmente obliteradas. Como refere M. Collot, «le poème entretient une relation vitale avec la situation dont il est né; et pourtant, il ne reste le plus souvent dans le texte écrit aucune trace de cette circonstance à laquelle il ne cesse pourtant de se référer, et qui informe sa signification».

O mundo cabe inteiro n' *As Pedras Negras*, como se os “mais de quatro mil anos”<sup>525</sup> de história, de transformações, de vidas, da “paisagem”<sup>526</sup> e “lugares” estivessem gravados no “obelisco”<sup>527</sup> e estes cinquenta e três poemas fossem a sùmula metamorfoseada de tudo isso, ou seja, uma síntese despojada de referencialidade, um mundo de sugestões que ganham corpo no poema, numa “discreta subjectividade”, ou como diz também o poeta, uma “emocionalidade o mais discreta possível dado que se encontra contida verbalmente”.

“O que nos dizem sobre o sentimento / essas frases?”<sup>528</sup>

---

<sup>525</sup> Gastão Cruz, “Diorito”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>526</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 1”, *op. cit.*, p. 368.

<sup>527</sup> *Id.*, “Diorito”, *op. cit.*, p. 351.

<sup>528</sup> *Id.*, “Na Tarde”, *op. cit.*, p. 357.

### 3. Uma “Intuição” Objectivante

*A poesia (...) não é a expressão da personalidade, mas a fuga à personalidade*  
T. S. Eliot

Ainda que no último quartel do século XX se tenha começado a revalorizar o “eu” no poema, e a recuperar um “lirismo figurativo”, a poesia de Gastão Cruz vem na linha da modernidade, de um “lirismo abstracto”, onde o sujeito poético é subalternizado e remetido para a impessoalidade.

Talvez ainda não se tenha focado com a profundidade que se impõe o problema da enunciação na poesia de Gastão Cruz. Há todo um esforço no sentido de rasurar a emoção gratuita, bem como de banir do poema qualquer tipo de circunstancialismo imediato. Daí todo o trabalho de camuflagem do “eu” no poema, através de uma escolha rigorosa das palavras e da sua laboriosa disposição. De facto, há da parte do poeta uma procura da impessoalidade.

Esta discricção do sujeito poético não invalida o surgimento esporádico de marcas de subjectividade que não chegam, no entanto, a pôr em causa a busca da impessoalidade, uma vez que a enunciação nesta poesia se constrói a partir de um movimento de des-subjectivação.

Ainda assim, o “eu”, que nunca aparece explicitamente designado ao longo d’ *As Pedras Negras*, vai-se manifestando por intermédio das formas verbais e dos deícticos.

São poucos os poemas em que existe esse resvalamento para o domínio mais tangível da subjectividade, ainda que em quase todos eles se manifeste uma ambivalência de vozes, ou seja, há neles, simultaneamente, um “eu” e um “nós”, este último, provavelmente, uma manifestação de vontade de impessoalidade.

O poema “Sons”<sup>529</sup> é o primeiro em que a marca da primeira pessoa do singular está explicitamente presente, através da forma verbal “não sei” e do determinante demonstrativo “esta”, reveladores dessa proximidade, dessa imbução do sujeito poético. E talvez haja, de facto, uma proximidade efectiva com a vida do poeta, ainda que aqui completamente abafada pelos recursos da linguagem poética. Este poema, inicialmente intitulado “Capital Radio”, dá-nos conta de uma situação de “ausência”, um sentimento de perda pela distância. A “casa da ausência” é a vida que está espacio-temporalmente longe, esse “(...) lugar / fácil de conhecer, de recordar”. Mas quer ali, em Inglaterra, onde se encontrava o poeta na altura, quer “noutra cidade”, “os sons passam ao longe”.

---

<sup>529</sup> Gastão Cruz, “Sons”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 346.

No poema “Na Tarde”<sup>530</sup>, o sujeito poético assume, num tom confessional, a sua pessoalidade no poema, concomitante à sua fraqueza, a confusão ante a degradação e a aceleração do tempo. Os verbos na primeira pessoa, a profusão de determinantes e de pronomes possessivos e pessoais contribuem para corroborar a sua comparência:

Confundo a minha sombra com  
o mar  
o meu corpo comigo o tempo

com o tempo  
O rápido presente agita as árvores  
Visita-me

como um corpo futuro em fogo  
Não estava preparado para vê-lo  
No céu do palco

Nada nos desconhece como a arte  
O que nos dizem sobre o sentimento  
essas frases?<sup>531</sup>

Todavia, não deixa de ser curioso analisar a última estrofe do poema, que nos aparece em moldes diferentes, nomeadamente no que concerne à pessoa gramatical. Aqui, há um afastamento do confessionalismo demonstrado ao longo das três primeiras estrofes, como uma desconstrução, um desabamento do “sentimento”. Trata-se, então, de uma refutação da emoção estreme, impossível na arte, e por isso negada pelo sujeito poético. Talvez, deste modo, se justifique no poema a convocação dessa voz plural, “nós”, numa tentativa de ocultação do sujeito poético, *fingindo* ausência. Esta ideia de fingimento na arte está também patente no verso, de tom aforístico e sentencioso: “nada nos desconhece como a arte”, e é acentuada pela interrogação final, que deixa em aberto a reflexão: “O que nos dizem sobre o sentimento / essas frases?”.

Também na “Canção Diurna do Viandante”<sup>532</sup>, a voz singular inicial (“Vagueio entre elas [flores]”), se transforma, no final, em voz plural (“[...] nos cobrissem”). Este desacordo de vozes afigura-se-nos como algo instintivo. Num solitário exercício de memória, o sujeito poético encontra companhia: evidencia-se um lado mais emocional, na

---

<sup>530</sup> *Id.*, “Na Tarde”, *op. cit.*, pp. 356/7.

<sup>531</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>532</sup> *Id.*, “Canção Diurna do Viandante”, *op. cit.*, p. 373.

evocação de um tempo onde as flores eram, provavelmente, pretexto de deambulação conjunta:

(...) ilusão

do estio primitivo  
como se flores, de  
novo, perfeitas nos cobrissem

Em “Moldura”<sup>533</sup>, a presença da primeira pessoa é uma forma de prefiguração da tragédia da morte própria, sem tentar camuflar a dura verdade (“A primavera espera / a noite para reconhecer / o meu corpo”) e manifesta-se através da ocorrência da forma verbal “confundi”, do pronome pessoal “me” e do determinante possessivo “meu”, como se “a moldura” fosse a confusão dos lugares “sem formas”: “casa” e sujeito poético.

No poema “O Tempo Anterior”<sup>534</sup>, a primeira pessoa do singular, o presente do indicativo, o pronome pessoal “mim” e a interjeição “oh” trazem até ao *hic et nunc* o passado. Parece-nos que a opção pela uso explícito da primeira pessoa do singular e o emprego tão pouco frequente, nos poemas de Gastão Cruz, da interjeição denotam uma certa emotividade relacionada com o acordar de reminiscências antigas. Todavia, a falta de referentes objectivos e a subjectividade inerente aos “sonhos” não deixam que o poema descambe na circunstancialidade. É ainda pertinente destacar, mais uma vez, o recurso à primeira pessoa do plural, como se houvesse aqui um sentido de vivência comum:

Chego de noite A casa é como um rio  
arrasta corpos em surdina vozes  
que só podemos escutar na

água, sonhos velozes  
Chego de noite Sei que está presente  
esse tempo total Nada esqueci

mesmo que não o lembre Oh como estende  
as asas sobre mim A sua cor  
incerta reconheço<sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> *Id.*, “Moldura”, *op. cit.*, p. 374.

<sup>534</sup> *Id.*, “O Tempo Anterior”, *op. cit.*, p. 375.

<sup>535</sup> *Id.*, *ibid.*

Na busca de uma postura enunciativa mais distanciada, o sujeito de enunciação posiciona-se num lugar latente, gerando uma diversidade de meios de auto-ocultação. Assim, vai deambulando ao longo dos poemas por entre vozes díspares, como sendo a terceira pessoa do singular, a primeira do plural e interpelando quer o “tu”, quer o “vós”, podendo estes dois ser também fruto do desejo de dissimulação do próprio “eu”.

Graças ao uso recorrente do “nós”, o sujeito poético assume uma indiferenciação notável, deixando o leitor de reconhecer um “eu”, antes percepcionando a possibilidade de uma multiplicidade de “eus”.

Em «Cidades»<sup>536</sup>, como numa extensão do título, essa voz plural prolonga-se por todo o poema: (“[...] nossa mente [...]”; “[...] nos queima as retinas [...]”; “[...] Pensamos os lugares [...]”; “[...] névoa que nos cega”). Determinantes possessivos, formas verbais, pronomes pessoais, tudo contribui para um ver, pensar e sofrer comuns. Todavia, este “nós” parece-nos, antes de mais, funcionar também como uma estratégia de distanciamento, ou mesmo de encobrimento, por parte do autor, se nos reportarmos à leitura do poema apresentada no Capítulo I, que era, aliás, uma situação experimentada pelo poeta.

De facto, há toda uma série de ilusões criadas em torno dos lugares que não conhecemos e, provavelmente, esta é uma realidade comum a toda a gente, por isso fica a ambiguidade no ar, não sabendo nós se esta primeira pessoa do plural tem mesmo uma intenção colectiva ou se, de facto, se restringe a um “eu”, que discretamente se esconde atrás de um “nós”, no “lugar da irrealidade”. Como refere Michel Collot, “(...) le Nous tend à se substituer au Je, réunissant ainsi le sujet de l'énonciation à la communauté des énonciataires qui partagent avec lui une même langue et un même monde (...)»<sup>537</sup>.

No poema “Arte”<sup>538</sup>, a dúvida quanto à natureza desta voz é mais ténue, uma vez que nela há um sentido comum, uma preocupação extensível ao Homem, a da fugacidade da vida, revelando estes exemplos – “Voltamos às margens (...)”; “(...) As nossas horas”; “nem a manhã nos salva”; “a nossa arte da vida” – a necessidade de atenuar o desassossego, através da partilha.

Em “Água e Fumo”<sup>539</sup> a presença da primeira pessoa do plural é extremamente forte, marcada por verbos como “estar” e “ter”, ambos associados a um contexto de perda, inevitável para qualquer ser humano. O primeiro enforma uma frase de tipo positivo, mas

---

<sup>536</sup> *Id.*, “Cidades”, *op. cit.*, p. 347.

<sup>537</sup> M. Collot, *La Matière-Emotion*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>538</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 348.

<sup>539</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 365.

com conotações negativas, uma vez que indexadas a um vocabulário de clausura e de rarefacção (“[...] Estamos sempre / encerrados no corpo que nos resta”); o segundo está antecedido pelo advérbio de negação e constata uma realidade absolutamente assustadora – “Estamos vivos e já não temos tempo”. Também neste verso, apesar de o verbo “estar” se associar a um vocábulo positivo, a oração a que está coordenado anula-lhe completamente esse carácter.

Em “Água”<sup>540</sup> há uma mera referência a um “nós”, mas num momento de grande intensidade discursiva, uma vez que subjaz aos últimos versos do poema uma espécie de súplica universal, assumindo um tom quase sentencioso, uma formulação quase lapidar:

(...) Que a palavra esvaziada

seja o abismo  
o espelho que mente  
a corrente e a corda da água que nos  
salva<sup>541</sup>

Todavia, este “nós” pode apenas querer manifestar um certo distanciamento relativamente ao “eu”, e ser, mais uma vez, uma estratégia de ocultação do “eu”, sob um “nós”. Aliás, repare-se na interjeição, marca de primeira pessoa: “(...) ah como o / nada / parece real e se enche de correntes”.

No poema “Trio”<sup>542</sup> essa preponderância da voz colectiva regista-se na última estrofe, através da recorrência das formas verbais na primeira pessoa do plural, como a culminância da relação entre o sujeito poético e o “tu” a que se dirige :

(...)  
Aí será a casa que deixámos  
Desfalecemos no seu ar e nada  
Vemos no espelho da manhã coalhada (...)

No poema “Terra”<sup>543</sup>, há um forte sentimento comum que o sujeito de enunciação quer fazer notar, um sentido de comunidade humana, realçado pela ignorância do mundo (“Só não sabemos [...]”) e pela trágica condição do Homem (“Ninguém virá fechar as cicatrizes / do nosso anoitecer Nem infelizes / nem felizes serão os nossos ossos”).

---

<sup>540</sup> *Id., op. cit.*, pp. 370/1.

<sup>541</sup> *Id., ibid.*

<sup>542</sup> *Id., op. cit.*, pp. 375/6.

<sup>543</sup> *Id., op. cit.*, p. 387.



Concomitante à utilização da primeira pessoa do plural é o recurso ao défítico demonstrativo, que numa situação normal de comunicação se reportaria a uma realidade comum ao locutor e ao alocutário.<sup>544</sup>

Também o uso da terceira pessoa é uma atitude clara de anti-subjectivismo, pugnando-se, essencialmente, por uma impessoalidade na criação poética.

Esta auto-redução do sujeito poético não implica um alheamento da sua parte, relativamente ao poema. Ele está lá, mas encoberto pela movimentação das imagens, metáforas e símbolos, pela construção sintáctica, disposição gráfica, rima e pelo ritmo.

É o que acontece, precisamente, no poema “A Mão Escura”. O forte impacto visual, causado pelas imagens do corpo e da casa incendiados, faz com que quase não se note a ausência do sujeito de enunciação. Cenário e discurso fundem-se, obscuros, embora de “linguagem clara”<sup>545</sup>.

No poema “Diorito”<sup>546</sup> – um poema efrástico que partiu da contemplação do obelisco de Manishtusu, rei de Akkad, exposto na sala Richelieu, no Museu do Louvre – , o sujeito de enunciação, aparentemente ausente, conta os feitos grandiosos do rei que, extraordinária e originalmente, fez “(...) os seus barcos cruzarem / o mar inferior” não por terras, não por ambições materiais, mas “(...) para buscar / a pedra onde a mensagem perdurasse”. Contudo, o sujeito poético está lá no final do poema, quando abandona a neutralidade de quem se limita a relatar um acontecimento. Abdica do passado para demonstrar que o esforço presente de Manishtusu foi recompensado: “Mil quinhentas e dezanove casas / de escrita no obelisco estão gravadas / Mais de quatro mil anos já passaram”.

O poema “Linhas”<sup>547</sup> apresenta-nos também um sujeito de enunciação que se anula no poema. As suas dúvidas são as do mundo, as suas angústias são as dos poetas. O vocábulo “linhas” é susceptível de plurais interpretações. Que linhas serão estas? Meros traços contínuos? Fios de lã? Um serviço de transportes ou de comunicações? As palavras de um poema? Serão linhas de dor, de corpos, de casas? Expressar-se-á através deste curto poema a angústia da escrita, a dor da criação poética? A ambiguidade persiste através das linhas que se desenham graficamente no poema. Facilmente nos apercebemos do precipício

---

<sup>544</sup> Como diz M. Collot, em *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, *op. cit.*, “pour qu’une expression telle que «ce poison» puisse fonctionner, il faut, en effet, qu’elle renvoie à une expérience commune au locuteur et à l’allocutaire, réunis en un *nous* (...). Il n’y a référence que pour un allocutaire qui partage la même situation que le locuteur. Le démonstratif, la troisième personne, se définissent par rapport à un je et un tu co-présents dans l’unité d’un nous.», pp. 204/5.

<sup>545</sup> Gastão Cruz, “A Mão Escura”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>546</sup> *Id.*, “Diorito”, *op. cit.*, pp. 350/1.

<sup>547</sup> *Id.*, “Linhas”, *op. cit.*, p. 353.

cavado no texto, com versos ora longos, sugerindo as “Linhas que não acabam (...)”, ora curtos, simulando a queda, como se nos encontrássemos “no precipício (...)”, tentando desvendar o enigma, imiscuídos na “náufraga matéria / caída”.

Embora intitulado “Névoa”<sup>548</sup>, o poema surge muito claro aos olhos do sujeito poético. Há uma imagem fortíssima que percorre todo o texto, mas na qual aquele participa enquanto mero espectador. Como numa praia sonhada, ele assiste pelos binóculos fictícios à movimentação quieta do mar (“[...] o / mar levanta / ondulações imóveis [...]”), à agitação dos corpos ilusórios que a sua imaginação manipula. Trata-se, portanto, não de um simples e passivo espectador, mas de alguém que tem o poder de ver por entre a névoa. Ele não actua, deixa as personagens agirem ou serem agidas no palco aquoso (“No oceano de névoa os nadadores / movem ao / longe as efigies”). E no final, como num espectáculo, as luzes apagam-se (“A névoa liquefaz-se A noite / apaga / a miragem dos corpos”) e tudo se rarefaz, num encontro harmonioso com a própria ausência do sujeito poético. É como se este e o objecto do seu enunciado se fusionassem.<sup>549</sup>

No poema “Húmus”<sup>550</sup> sobressaem o cheiro e o tacto da “terra viva”. O sujeito poético anula-se, direccionando todos os seus sentidos para o cenário vivo e mortal que *atravessa* o poema:

Eleva-se da terra  
a terra viva O trovão  
mensageiro do húmus atravessa

o fim da tarde (...)

Apesar desta ausência aparente, o sujeito de enunciação tem uma sapiência invulgar, uma espécie de onisciência que lhe permite antecipar o futuro – “Não se deitará nela Partirá // fugindo à ilusão do corpo vivo (...)”.

Em “Antwerpen Centraal 1”<sup>551</sup>, os sentimentos incorporam a paisagem (“As formas do amor renascem / magoadas [...]”). Neste poema a pessoa gramatical dissimula-se na paisagem, através da busca, mais uma vez, da impessoalidade, apoiando-se na descrição:

---

<sup>548</sup> *Id.*, “Névoa”, *op. cit.*, p. 362.

<sup>549</sup> A este respeito refere M. Collot, em *La Matière-Émotion*, *op. cit.*: “à cette fusion du sujet de l’énonciation avec l’objet de son énoncé concourt la disparition des marques de la personne, dont le verbe est porteur. Ce qui n’implique pas nécessairement l’impersonnalité, mais l’impossibilité de distinguer ce qui relève de la personne et de la non-personne (...)», pp. 285/6.

<sup>550</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>551</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 1”, *op. cit.*, p. 367.

(...) Campos de neve e ao longe  
a carne da paisagem exalam

fumo claro O sol róseo da Flandres  
reconduz o regresso Os sons na carruagem

recomeçam o irremediável  
acto de fala

Também aqui estamos perante um sujeito poético que observa de perto, – ele, talvez, também, um viajante, “sujeito-viajante”<sup>552</sup> –, a acção de ser observado. Ao sabor do som e da movimentação da carruagem, ele vai descrevendo a “paisagem”<sup>553</sup>, onde se inclui, até porque a sua imagem se reflecte no vidro da janela, projectando a sua figura no cenário fugidio.

O soneto “Caras na Carruagem”<sup>554</sup> vem no seguimento do último poema. Aqui o tom é elegíaco, face à terrível constatação da morte. O sujeito poético tenta amenizar o confronto com ela, escondendo-se atrás da indefinição dos rostos anónimos. Mas a possibilidade de ele não estar incluído entre esses “Poucos [que] regressam (...)” é real, e talvez, por isso mesmo, se afaste. Contudo, a terceira pessoa presente neste e noutros poemas de *As Pedras Negras* pode muito bem ser um “nós”. Como afirma Michel Collot, «dans la mesure où il déborde l’individu, pour prendre appui sur les mots et sur les choses du commun, ce lyrisme de troisième personne du singulier peut devenir un lyrisme à la première personne du pluriel». <sup>555</sup>

É “Sob a Chuva”<sup>556</sup> que se experimentam sentimentos contíguos, amalgamados na dor da progressiva vacuidade. “Um óxido voraz cobriu a face (...)”, que já no poema “Dia”<sup>557</sup>, era “(...) uma face destinada / ao desastre”. Absurdamente, em “Sob a Chuva”<sup>558</sup>, “(...) O sentido / voltou a esculpir-se na cinza”. A ausência da face transforma-se em oxidação da mesma. O corpo tem agora a forma da cinza, matéria-prima primordial e derradeira. Queria o sujeito poético afastar-se desta corrosão que descreve, todavia ele

<sup>552</sup> Expressão utilizada por Paula Morão na recensão crítica ao *O Pianista*, Colóquio/Letras, n.º 89.

<sup>553</sup> Como refere Paula Morão (*op. cit.*), «os lugares não são tanto identificáveis no mapa: cenário sobre o qual o observador exterior vai formando o seu “mundo interior” transfigurando o visto em lembrado e fixando-o no papel como quem desenha apenas com os traços essenciais e as linhas mais depuradas, expondo-se e ao seu mundo num movimento que é já ficcional. Daí resulta um tipo de textos em que a coordenada visual é muito forte. Pintura e escrita unem-se.»

<sup>554</sup> *Id.*, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, pp. 371/2.

<sup>555</sup> M. Collot, *La Matière-Émotion*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>556</sup> Gastão Cruz, “Sob a Chuva”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 377/8.

<sup>557</sup> *Id.*, “Dia”, *op. cit.*, p. 377.

<sup>558</sup> *Id.*, “Sob a Chuva”, *op. cit.*, pp. 377/8.

faz parte dela. A conjunção adversativa, “mas”, que introduz o segundo terceto, é a marca da sua voz consciente de que este é “(...) o tempo real o pó fictício / nos graus em que “o presente se degrada”<sup>559</sup>.

Embora, nos dois primeiros versos do poema “Frio”, tudo leve a crer que estamos perante uma verdadeira situação de discurso, pois o sujeito de enunciação dirige-se a um alocutário (“Linguagem das estrelas incendeia / o céu da noite! [...]”), ao longo dos restantes doze versos do poema não se pede nem se interroga: fazem-se antes asserções proféticas, como se o sujeito poético fosse um oráculo, anulando-se e falando como se não fosse a partir de um “eu”, mas como uma voz encarnada. Neste poema, “(...) O sentido / da vida” é o das “estrelas”, outrora incendiadas e agora “extintas”. As “estrelas” são a metáfora da vida do homem, cuja juventude incendiou “o céu da noite”. Essa mesma juventude será “recolhida” e haverá não mais estrelas, apenas e só a sua ausência: “estrelas extintas”:

Linguagem das estrelas incendeia  
o céu da noite! Do  
lugar vazio  
choverão cinzas e da negra teia

descerá o cenário como um dia  
para os cegos que escutam a sombria  
melódia do frio  
o inimigo rio a escuridão

diurna da melancolia  
As trevas serão teias recolhendo  
os mortos Passará  
nelas o pensamento  
das estrelas extintas, o sentido  
da vida<sup>560</sup>

Num certo número de poemas, o sujeito de enunciação faz apelo a uma segunda pessoa do singular e/ou do plural, servindo-se da apóstrofe, que actua como uma convocação injuntiva a alguém ou como um questionamento do mundo. Mas pode também ser encarada, simplesmente, como um desdobramento do “eu”.

---

<sup>559</sup> *Id., ibid.*

<sup>560</sup> *Id., “Frio”, op. cit., pp. 379/80.*

O sujeito poético dirige-se frequentemente a um “tu” ou a um “vós”, que são, não raro, elementos da Natureza, num tratamento metafórico do real. Temos assim: a claridade dos pássaros (“claridade / dos pássaros não pares”<sup>561</sup>); o sol (“sol negro, claro sol, quero rever-vos”<sup>562</sup>); o pássaro do inferno (“Pássaro do inferno, (...) // (...) que me ensina / a tua ausência? [...]”<sup>563</sup>); a margem (“Já não te reconhece, margem / árida”<sup>564</sup>); a linguagem das estrelas (“Linguagem das estrelas incendeia / o céu da noite [...]”<sup>565</sup>); as aves (“Aves sangrando (...) / fechai os vossos corpos”<sup>566</sup>); a água (“Água voraz, (...) / (...) / molha de fogo o sangue dos destroços”<sup>567</sup>).

Para além destes elementos atinentes ao mundo natural, é frequente, em *As Pedras Negras*, a presença de um “tu” ou de um “vós” não especificados, não identificáveis, que podem ser elementos em que se metamorfoseia o próprio sujeito poético, numa espécie de soliloquio entre *scriptor* e *legens*<sup>568</sup>. “A quem se dirigem as palavras do «eu»? A alguém sem rosto. É incógnito, como o é também quem se lhe dirige”<sup>569</sup>. E a resposta vem de Jean Cohen, ilustrando aquilo que sentimos quando lemos poemas como “Cenário de Verão”<sup>570</sup>:

(...)

Levanta os pés  
da areia inundada que  
recordas  
com nitidez à luz dos anos mortos

Que longínqua pressão na pele  
agora  
te desperta da morte?

---

<sup>561</sup> *Id.*, “Aurora”, *op. cit.*, p. 348.

<sup>562</sup> *Id.*, “A Luz do Poema”, *op. cit.*, p. 351.

<sup>563</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 2”, *op. cit.*, pp. 368/9.

<sup>564</sup> *Id.*, “Margem”, *op. cit.*, p. 372.

<sup>565</sup> *Id.*, “Frio”, *op. cit.*, p. 379.

<sup>566</sup> *Id.*, “Sangue”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>567</sup> *Id.*, “Terra”, *op. cit.*, p. 387.

<sup>568</sup> Como refere M. Collot, em *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, *op. cit.*, «dans la scène de l'écriture, par exemple, le poète peut se faire à la fois locuteur et allocutaire (...). Mais il faut éviter de parler ici de “réflexivité”. Car le Je ne peut s'adresser à lui-même que comme à un Autre, puisque le jeu des instances discursives dissocie le statut du locuteur et celui de l'allocutaire, quand bien même ces deux entités renverraient à une seule et même «personne». Dans cette allocution, le Je se dédouble et s'altère. Et ce dédoublement permet au poème d'exister comme parole», p. 204.

<sup>569</sup> Jean Cohen, *A Estrutura da Linguagem Poética*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>570</sup> Gastão Cruz, “Cenário de Verão”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, pp. 361/2.

Também o poema “Passagem”<sup>571</sup> é exemplificativo a este nível. Embora não seja explícito, este poema foi escrito, segundo nos asseverou Gastão Cruz, numa passagem d’ano, altura em que, na opinião do poeta, nos sentimos particularmente sós. Posto isto, parece-nos ter todo o sentido tratar-se, mais uma vez, de um solilóquio, em tempo de balanço, de reflexões, de delimitação de novos objectivos:

Comemoras o dia  
da solidão As palavras  
serão esquecidas ou apenas

as temerás mais uma vez e  
partirás para um lugar  
onde julgas poder sentir o mundo  
pulsar na tua pele

afinal imortal Nos olhos  
passará o filme aquoso  
do que viveste Viverias  
de novo esse presente obscuro

tão futuro Já então  
por vezes confundias o teu corpo  
com o ar ou a água e entregavas  
à sua transparência

a paixão  
Mas o fogo e a terra são mais  
densos Geram víboras  
na tarde

No poema “Os Sonhos são a minha Biografia”<sup>572</sup>, o título é o único momento em que temos a presença do determinante possessivo “minha”, que remete de imediato para o sujeito de enunciação, para além da presença isolada do determinante demonstrativo “desses” (“é o destino / crepuscular desses perfis [...]”), que sugere uma interpelação do “eu” ao “tu”, uma vez que aponta para uma realidade que ambos partilham. A partir de então, uma espécie de sonho toma conta do poema e é ele que guia as situações que se

---

<sup>571</sup> Gastão Cruz, “Passagem”, *op. cit.*, pp. 369/70.

<sup>572</sup> *Id.*, “Os Sonhos são a minha Biografia”, *op. cit.*, pp. 382/3.

sucedem. Todavia, esta ausência do sujeito de enunciação é, mais uma vez, apenas aparente, pois, na penumbra, ele comunica com dois grandes vultos da poesia, Mallarmé e Rilke, convocados em epígrafe, e cujos poemas são reintegrados no de Gastão Cruz. O célebre verso de Mallarmé, “aboli bibelot d’inanité sonore”, dá lugar a dois novos versos: “Na luz tépida, passa, bibelot abolido, / das inanes palavras o sentido”. Também três versos iniciais da “Primeira Elegia de Duíno” de R. Maria Rilke – “(...) e mesmo que um me apertasse / de repente contra o coração: eu morreria da sua existência mais forte (...)”<sup>573</sup> – são revisitados por Gastão Cruz e reincorporados no seu poema: “A poesia aproxima-as / do coração da vida / que as destrói com a sua existência mais forte”<sup>574</sup>.

A poesia de Gastão Cruz está repleta de experiências pessoais, nomeadamente dos seus gostos por determinados poetas; justifica-se, por isso, considerar esta inserção de Rilke e Mallarmé um diálogo dentro do poema. Aliás, o poeta refere em entrevista<sup>575</sup>:

“A poesia, a minha e a dos outros, faz parte da minha vida.<sup>576</sup> Não é só a poesia, podia alargar isso a toda a arte que me tem interessado, sobretudo talvez a música. Tenho muitos poemas em que a intertextualidade – que tem que ver com uma certa apropriação da experiência, e da expressão dela, de outros autores –, é colocada no mesmo plano da minha relação com o real, com a natureza, com o amor... Porque são vivências muito fortes, as literárias, as estéticas, quando fazem parte do nosso dia-a-dia e fundamentam o nosso gosto pela vida.<sup>577</sup> (...) Tudo parte da experiência pessoal e a leitura dos escritores que mais nos marcaram situa-se, sem dúvida, num plano equivalente ao das outras vivências mais fortes.”<sup>578</sup>

Mas se há poemas em que é claro esse dialogismo, outros há em que ele é mais difuso, ou nem conseguimos definir se se trata efectivamente de um “eu”/“tu” ou de um “tu”/“tu”.

É o caso, nomeadamente, do poema “Trio”<sup>579</sup>. Por um lado, parece claro que o sujeito poético se dirige a alguém que está ausente, que provavelmente já morreu:

---

<sup>573</sup> Rainer Maria Rilke, *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*, [prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela], Porto, Edições Asa, 2001, p. 171.

<sup>574</sup> Gastão Cruz, “Os Sonhos são a minha Biografia”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, 383.

<sup>575</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., pp. 75/6.

<sup>576</sup> Já em 1990 o poeta proferira uma declaração semelhante, no boletim *A Phala, n.º 19*, loc. cit., a propósito da inclusão de algumas traduções no livro *As Leis do Caos*: “A inclusão de algumas traduções neste livro, como já anteriormente acontecera, procura significar que a minha poesia existe em função de outras poesias e em permanente diálogo com elas”.

<sup>577</sup> Também Michelle Giudicelli, em *«Les Purs Joyaux de Gastão Cruz», op. cit.*, afirma que “ces dialogues avec le réel et avec la littérature ou les autres arts sont indissociables, car, dans ses vers, c’est l’émotion qui prime, la poésie étant pour lui (...) «un exercice de sanglots», p. 8.

<sup>578</sup> Paula Morão, numa recensão na *Colóquio-Letras* (n.º 89) sobre *O Pianista*, refere-se à convocação de vários poetas por Gastão Cruz como a consolidação das “bases de uma rede poética constante na sua obra (...)”.

<sup>579</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos, op. cit.*, pp. 375/6.

(...) Nada

porém te restitui os passos irreais  
que deste na exígua  
casa do tempo Nada  
te fará regressar do espelho onde faltavas  
(...)

Por outro lado, podemos ver neste alocutário o próprio sujeito poético, numa espécie de absorção do “eu” pelo espelho. É com essa ausência que ele dialoga, como numa assunção do seu próprio desaparecimento, do seu esvaecimento. Aliás, como diz Gastão Cruz, “no livro *As Pedras Negras* há, com alguma recorrência, a imagem do espelho e é como se essa capacidade de reflectir que os espelhos têm se tornasse, a certa altura, um buraco negro, devorador de uma realidade que desaparece.”<sup>580</sup>

Esse “buraco negro” suga o “eu”, numa espécie de hipnotismo auditivo (“Tu que escutaste a música da morte”). É curioso verificar uma espécie de ciclo que se repete e se fecha, tanto do “tu” para o “tu”, como da música que é escutada, mas que também escuta: (“Tu que escutaste a música da morte / que no perdido trio te escutava”). Foi dessa mútua escuta trágica que surgiu a revelação no espelho: “Conheceste a verdade no espelho / em que não encontraste a tua imagem”. O fosso é irreversível e inexorável: “(...) Nada / te fará regressar do espelho onde faltavas”. Mesmo as águas, cuja capacidade reflectora é sobejamente conhecida, as águas tão reveladoras para Narciso<sup>581</sup>, não espelham “(...) o rosto oculto (...)”: “As águas espelharam somente a nuvem fria”. De facto, “(...) nada / vemos no espelho da manhã coalhada O / fumo há-de guardar no vencido reflexo / o rosto que faltava”.

Também noutra poesia, intitulado “Os Olhos do Espelho”<sup>582</sup>, em que a presença do espelho é incontornável, volta a acontecer esse diálogo entre o “eu” e o “tu”, que é o “eu” desdobrado, e onde está bem patente aquela ideia de “buraco negro” de que fala o poeta:

A ausência é um espelho  
É ele que te vê A face negra

<sup>580</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, *Entrevista*, loc. cit., p. 76.

<sup>581</sup> Segundo Gaston Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, op. cit., “(...) diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, da sua realidade e da sua idealidade”, p. 25.

<sup>582</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., pp. 378/9.



que para ti abismo e infinita noite

desdobra  
está tão perto que o seu  
choro te molha

Porque é revelador de verdades, o espelho aterroriza-nos, dando-nos a conhecer a nós próprios, e colocando o “eu” perante si mesmo; nesse sentido, o “tu” a que se dirige o sujeito poético é esse espelho, que por sinal já está enegrecido pelo tempo e já só pode mostrar o nada, sem todavia ter a capacidade de alterar o curso natural das coisas. É dessa incontornável certeza que o sujeito poético parte, para dela se consciencializar:

Esquece o espelho  
a memória que  
cresce e morre, o dia  
que copia a escuridão Daí

não há regresso (...)

Na senda do que foi dito a propósito dos últimos poemas apresentados, parece-nos estar o último poema do livro, “Embankment”<sup>583</sup>. Aqui, o sujeito poético dirige-se a um “tu”, que é também um “nós”, uma vez que poderia dirigir-se a si mesmo. Numa referência ao espelho, mantém, aqui, como já foi referido no capítulo I, uma espécie de catoptromania, a convocar o maravilhoso:

No fim quando as cidades  
não forem senão  
escombros procura  
  
na morada flagelada  
pela água das margens  
o espelho derradeiro e interroga (...)

Se na maioria dos poemas referidos no presente capítulo deparamos com a impossibilidade de saber quem é esse “tu”, no poema “Dia”<sup>584</sup>, há um desdobramento

---

<sup>583</sup> *Id., op. cit.*, p. 388.

<sup>584</sup> *Id., op. cit.*, p. 377.

evidente do sujeito poético, assumindo o “tu” papéis diferentes em diversas situações enunciativas:

Que fizeste do dia que ao nascer  
era névoa? Uma palavra  
igual à noite (...)

E no poema “Chamas”<sup>585</sup>? Quem é este tu a quem o sujeito de enunciação se dirige desesperado?

(...)  
não me detenhas  
enquanto o corpo eterno  
arde na tarde

São sobretudo dúvidas que ficam no final deste capítulo. Quem são o “eu”, o “tu”, o “nós” e o “vós”? Em conversa com Gastão Cruz acerca deste assunto, ele referiu-nos que a escolha do pronome pessoal tem que ver com “estratégias da própria composição do poema, isto é, de funcionamento do texto”. O poeta afirmou ainda que “há momentos em que o “eu” é viável sem que o poema fique demasiado sentimental ou “pessoal”. Há outras alturas e contextos em que, em parte, por motivos de discrição, de distanciação, de pudor mesmo, se lança mão do “tu” ou do “nós” (sem que se trate propriamente de um plural majestático).” De qualquer forma, nem mesmo para o poeta esta questão é de fácil abordagem, uma vez que considera toda esta problemática “difícil de objectivar”. Para Gastão Cruz, toda esta variação de vozes no poema é sobretudo do domínio da “intuição”, do “instinto”.

---

<sup>585</sup> *Id., op. cit.*, p. 355/6.

## CAPÍTULO III

### Linguagem e Criação

## 1. Subsídios para uma Arte da Escrita

*onde // as mãos derrubam arestas / a palavra principia*  
Fiama Hasse Pais Brandão

*Sobre um longo silêncio a palavra*  
Gastão Cruz

No seguimento do caminho que começara a ser delineado nas décadas de 50 e 60, Gastão Cruz evidencia, n' *As Pedras Negras*, como o tem feito ao longo de toda a sua produção poética, que “o poder da palavra”, volvidos todos estes anos após o seu grande grito de liberdade e de soberania, “continua a ser essencial”<sup>586</sup>.

O redimensionamento do peso e do lugar da palavra verificados nas referidas décadas, em que se fala do “meu país de palavras. País de pedra”<sup>587</sup>, está longe de ter atingido o seu crepúsculo. Reconhece-se à palavra poder e é nele, afinal, que se apoia a modernidade. Como refere Gastão Cruz, “a libertação da palavra é o fenómeno mais marcante da evolução da poesia, de há um século para cá”.<sup>588</sup>

Num número recente da revista *Relâmpago*, consagrado à nova poesia portuguesa, Gastão Cruz dita os requisitos indispensáveis para que esta possa ser considerada como tal: “novo terá de ser, hoje, qualquer poeta que queira escrever alguma coisa capaz de superar o descritivismo morno, a observação rasteira do que o cerca (ou ele decide que o cerca), a má (ou menos má...) prosa disfarçada de poema.”<sup>589</sup>

Gastão Cruz identifica assim o que não é boa poesia, podendo nós arriscarmo-nos a encontrar no seu reverso “alta temperatura”, *intensidade* e elevação.

O poeta escreve poesia há mais de quarenta anos e concomitante à sua prática de escrita é a sua atitude reflexiva e crítica. A sua concepção de poesia foi evoluindo, mas há valores pelos quais a poesia se terá inevitavelmente, e sempre, que pautar, para que nunca deixe de ser uma “poesia nova”<sup>590</sup>.

O nosso objectivo neste capítulo é, essencialmente, o de encontrar esses constituintes e dar uma contribuição para traçar uma arte de escrita, seguindo os parâmetros de Gastão Cruz.

---

<sup>586</sup> Gastão Cruz, “Como Falar de Poesia”, *Relâmpago*, n.º 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000, p. 44.

<sup>587</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 92. Estes versos são extraídos do livro de António Ramos Rosa, *Nos Seus Olhos de Silêncio*.

<sup>588</sup> Id., *op. cit.*, p. 16.

<sup>589</sup> Gastão Cruz, “«Nova poesia» e «poesia nova»”, *Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava., 4/2003, p. 31.

<sup>590</sup> Id., loc. cit., p. 37.

Ruy Belo é provavelmente um dos poetas que o autor de *Teoria da Fala* admira e que não se cansa de citar. Há, inclusive, uma expressão difícil de dissociar de Gastão Cruz, ainda que seja da autoria do primeiro: “temperatura da linguagem”, e que o poeta cita sempre, como uma característica essencial da poesia.

Ora, aqui, pegamos exactamente na primeira fragilidade apontada pelo poeta à “nova poesia”: essa ausência de “temperatura”. Porque temperada é a linguagem de comunicação, a poesia tem obrigatoriamente de quebrar essa tepidez, sob pena de não passar, nunca, de um “fraseado frouxo, de decrépitas imagens e metáforas exaustas”<sup>591</sup>. O verso tem de ser essa febre altíssima capaz de fazer entrar em combustão a linguagem e de criar algo realmente novo.

E como atingir essa “temperatura”? Na opinião do poeta há todo um investimento, uma “aplicação artesanal”<sup>592</sup>, um ofício. Como sublinha um outro poeta da geração de 50, Fernando Echevarría: «ofício, do latim *officium* – ob facere, *contrariar* – não é outra coisa que vencer uma resistência. Está na linha medieval da *ars*».<sup>593</sup> Não terá sido à toa que Carlos de Oliveira intitulou a sua poesia reunida de *Trabalho Poético* e que Herberto Helder designou uma das recolhas da sua obra poética de *Ofício Cantante*. Isto demonstra que outros poetas há que partilham com Gastão Cruz esta consciência do “extraordinário artífice”<sup>594</sup> que um poeta deve ser. Independentemente da sua genialidade, ele deve trabalhar minuciosamente a linguagem, para que ela fique exactamente no ponto de ebulição, naquele extremo em que não pode ser nem levemente mais nem levemente menos.

É óbvio que não se trata de um labor facilitado. Trata-se de um exercício doloroso, como o corroboram as palavras de Ruy Belo, que afiança que “a poesia, como tudo o que é humano, custa”<sup>595</sup>. Também Gastão Cruz revela essa angústia inerente ao acto da criação: “Escrever não me é fácil: há uma tensão muito forte, quase um sofrimento, só me é agradável sentir que o texto terminou e consegui algo próximo do que tentava (...)”<sup>596</sup>.

Essa tensão que o poeta experimenta na construção dos seus textos, transpira no poema, como se nele estivessem contidos todo o esforço e toda a mestria do artífice, contribuindo para a criação de uma “tension trágica”<sup>597</sup>, que atinge o seu auge nesse lugar

---

<sup>591</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p.27.

<sup>592</sup> *Id.*, ed. cit., p. 32.

<sup>593</sup> Fernando Echevarría, “Arte e Ofício”, in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1961, *Apud* Maria João Reynaud, *Fernando Echevarría Enigma e Transparência*, Porto, Caixotim Ed., 2001.

<sup>594</sup> Gastão Cruz, *Página Seguinte*, op. cit., p. 201.

<sup>595</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 115.

<sup>596</sup> Elisabete Franco, “Escrever não me é fácil”, loc. cit..

<sup>597</sup> Michelle Giudicelli, «Les Purs Joyaux de Gastão Cruz», op. cit., p. 8.

em que a voltagem causada pelo esforço da escrita se alia à fragilidade da existência humana.

António Ramos Rosa evidencia precisamente essa tensão na poesia de Gastão Cruz, que surge da conciliação de duas tensões - uma emocional e outra verbal: “A extrema tensão<sup>598</sup> dos seus poemas, em que a vertigem da desolação é contida pela lúdica ordenação do discurso”<sup>599</sup>.

Assim, podemos dizer que a poesia de Gastão Cruz vive essencialmente de polaridades que se digladiam, de relações antinómicas que potencializam a máxima tensão e garantem a eficácia e a qualidade do poema.

António Ramos Rosa confirma-o, precisamente, ao afirmar que “a linguagem mantém em si, através dos seus redemoinhos e convulsões, a impossibilidade dos contrários e toda a energia das pulsões inconciliáveis. A tensão e a contenção, o excesso e o despojamento caracterizam os poemas de Gastão Cruz e indicam-nos que a sua linguagem se processa ao nível das contradições vitais entre si e destas com a própria palavra.”<sup>600</sup>

Estas contradições são visíveis nos poemas, nomeadamente a nível temático, uma vez que o sujeito poético, ainda que siga a linha estruturante do pensamento ao longo do livro, não obedece a um critério obrigatório de coerência. Aliás, não há essa preocupação por parte de Gastão Cruz, antes a de semear a dúvida, a incongruência, a de recusar um sentido unívoco para os seus poemas, pois a sua poesia, como afirma Fernando Guimarães, é “diluição do sentido”<sup>601</sup>, ela é sentidos – musicais, plásticos, linguísticos – numa atmosfera de liberdade criada e expressa no poema.

Como escreve Sophia de Mello Breyner Andresen<sup>602</sup>, a autora de *Mar Novo* (1958), um dos livros importantes para a formação poética de Gastão Cruz, “o verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos”<sup>603</sup>.

---

<sup>598</sup> Já na recensão “Sobre *As Leis do Caos* de Gastão Cruz” (1991), loc. cit., António Ramos Rosa tinha utilizado a expressão “extrema tensão” para se referir à poesia de Gastão Cruz.

<sup>599</sup> António Ramos Rosa, “*Transe*, de Gastão Cruz: a dor como uma revelação”, loc. cit.

<sup>600</sup> António Ramos Rosa, “Sobre *As Leis do Caos* de Gastão Cruz”, loc. cit.

<sup>601</sup> Fernando Guimarães, “Gastão Cruz: A sinceridade das emoções linguísticas”, *JL*, n.º 435, 6 a 12 Novembro, 1990.

<sup>602</sup> *Apud* Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 97.

<sup>603</sup> Jean-Louis Joubert, em *La Poésie*, *op. cit.*, afirma algo que vai no sentido da afirmação de Sophia de Mello Breyner Andresen: “un poème ne montre pas autre chose que son propre fonctionnement, c’est-à-dire son effort pour dire ce qui ne peut pas se dire. C’est pourquoi le poème n’est jamais représentation d’un donné, mais tension, sens à venir.”, p. 82.

Talvez por isso o poeta fale sempre em rigor quando se refere àquilo que considera ser poesia. Este rigor é a pedra-de-toque da escrita de Gastão Cruz e o poeta defende-o como uma “fuga à verbosidade. Uma luta para que no poema fique só aquilo que é poeticamente necessário”<sup>604</sup>, isto é, cada palavra que existe num poema do autor tem de ser exactamente aquela, o número de versos precisamente aquele, a disposição dos vocábulos necessariamente aquela. Tudo é rigorosamente construído, previamente pensado, para que o poema tenha força.

Esse vigor do poema não se conquista facilmente. Há todo um movimento de perseguição das palavras pelo poeta, um jogo constante de sedução: ele persegue-as, tentando agarrá-las, sempre esquivas, sempre fugidias, sendo esta a agitação que ele traz para o poema.

Como afirma Gastão Cruz, a tarefa do poeta é a de “«perseguir» e fixar o que é «ágil e esquivo», o «rumor» das palavras, ou seja, o movimento da realidade.”<sup>605</sup> O poeta acrescenta que “a procura do pleno ajustamento entre o acto de «ferir» as palavras e o real, a conquista do equilíbrio entre a firmeza e a brevidade das palavras é a fonte da inquietação e do entusiasmo do poeta, a sua luta.”<sup>606</sup>

É também desta “perseguição” que se alcança a energia e o ardor da linguagem. Como refere Gastão Cruz: “eu tenho o horror da banalidade, da falta de intensidade da expressão. Procuro fugir disso e encontrar uma intensidade na linguagem.”<sup>607</sup>

No fundo, o que se pretende é “criar uma fala distinta”<sup>608</sup>. O facto de pugnar por isso denota que o autor d’ *As Pedras Negras* aprecia e valoriza a diferença, traço distintivo entre a singularidade e a trivialidade. Gastão Cruz afirma que “é em termos de densidade e de diferença que a sua leitura avalia um poeta”<sup>609</sup>. Para o autor de *Crateras*, a poesia é “a mais densa e concentrada forma de linguagem literária”<sup>610</sup>.

Essa fala diversa é, na poesia do autor d’ *As Pedras Negras*, acompanhada por um forte pendor gnosiológico. Os seus livros revelam um profundo conhecimento de si, do outro e, essencialmente, do mundo e abrem caminho a novos mundos até então desconhecidos e por inventar. Também António Ramos Rosa reconhece na poesia de Gastão Cruz esse “carácter epistemológico, na medida em que a experiência do sofrimento

---

<sup>604</sup> Luís Miguel Queirós, “A Pós-Modernidade é um Guarda-chuva”, loc. cit..

<sup>605</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, loc. cit., p. 46.

<sup>606</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>607</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 76.

<sup>608</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, loc. cit., p. 31.

<sup>609</sup> *Id.*, loc. cit., p. 24.

<sup>610</sup> Gastão Cruz, “Gastão Cruz. *As Leis do Caos*”, *A Phala*, n.º 19, loc. cit.

constitui uma percepção não só da realidade subjectiva e intersubjectiva como também, de uma maneira indirecta, da realidade social.”<sup>611</sup>

A poesia de Gastão Cruz é construção, arte que se faz sobre os escombros da linguagem referencial, na linha da poesia construtivista. Toda ela é mente, um edifício inteligente. Como diz António Franco Alexandre, “a poesia de Gastão Cruz vive e pensa e procura quem a pense”<sup>612</sup>, também porque foge da possibilidade de dela se fazer uma leitura literal, ou de se ler uma mensagem facilmente perceptível, descodificável. Como o autor de *Campâmula* afirma, “nunca a grande poesia é fácil – mas só essa é poesia. Ela contorce-se e tortura-se para passar «através dos interstícios do mundo»”<sup>613</sup>.

Essa indiscernibilidade da poesia de Gastão Cruz dita também a sua originalidade, a sua surpresa e faz dela, como afirma Paul Valéry, uma “linguagem na linguagem”, ou no dizer de Jean Cohen, “uma nova ordem fundada sobre as ruínas da antiga, pela qual se constrói um novo tipo de significação.”<sup>614</sup> Talvez seja por isso que *As Pedras Negras* comecem com o poema “A Mão Escura”<sup>615</sup>, onde “tudo arde”, onde a única construção é a “queimadura”, para que das cinzas renasça uma nova linguagem.

Esta capacidade admirável de nos surpreender pela linguagem, é um dos preceitos obrigatórios da verdadeira poesia. Segundo Gastão Cruz, “uma poesia que se limita a registar (...) um estado de espírito, ou a descrever negligentemente situações e factos, não pode surpreender como arte de linguagem (...)”<sup>616</sup>.

A “arte da linguagem” consiste também na capacidade que ela tem para se transfigurar. Alguns poemas d’ *As Pedras Negras* têm um pendor mais adstrito ao real, isto é, usam uma linguagem quase fotográfica, mais descritiva, mas o concreto que se capta é o da objectiva do poeta, ou seja, uma objectiva que desfoca a realidade, que a transfigura, não sendo possível encontrar no poema uma topografia do real. O segredo está todo na relação entre a emoção e a poesia e na certeza que o poeta possui relativamente ao lugar que cada uma delas ocupa no poema. Como afirma Ruy Belo, “quando a expressão mais intensa se alcança, quando afinal a poesia principia, toda a emoção se conteve, toda a vida

---

<sup>611</sup> António Ramos Rosa, “Transe de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, *JL*, loc. cit.

<sup>612</sup> António Franco Alexandre, “Poesia 1961-1981, de Gastão Cruz”, in *Colóquio/Letras*, n.º 81, Setembro 1984.

<sup>613</sup> Gastão Cruz, “Dos Relâmpagos às Trevas na Poesia de Luís Miguel Nava”, in *Poesia Completa 1979-1994*, de Luís Miguel Nava, Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp. 289/90.

<sup>614</sup> J. Cohen, *A Estrutura da Linguagem Poética*, op. cit., p. 142.

<sup>615</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 345.

<sup>616</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 30.



cessou, o significado mesmo é secundário. Direi até mais uma vez: nunca poeta autêntico algum terá escrito versos para se fazer entender.”<sup>617</sup>

Todos estes valores referenciados e que Gastão Cruz reclama como constituintes basilares da verdadeira poesia – o rigor, a concisão, a contenção, a temperatura, a tensão, a originalidade, a inteligência, a intensidade, a liberdade, a densidade, a diferença, a surpresa, a consistência, o dinamismo, a instabilidade, a ousadia, a construção, o exercício, a transfiguração, a energia – são subsidiados por um conjunto de elementos que contribuem para que estas exigências passem de simples palavras soltas e mais ou menos equivalentes, para uma concretização evidente no poema.

Contribui, então, para essa panóplia de requisitos, a subversão poética do código gramatical, designadamente, ao nível da sintaxe, por intermédio do que a poesia de Gastão Cruz se demarca das demais. O poeta considera que “a poesia (...) pode forçar, e força, a rigidez gramatical”<sup>618</sup>. Neste jogo de desconstruções, nesta “sintaxe transbordante”<sup>619</sup>, “(...) margens que se perdem nas correntes”<sup>620</sup>, “água voraz (...)”<sup>621</sup> que inunda e transforma a linguagem, o sentido normal das palavras perverte-se, imiscuindo-se o literal e o figurado<sup>622</sup>, impedindo essa tal leitura “excessivamente normal”, e impossibilitando a “decifração”<sup>623</sup>.

Existem, então, vários recursos estilísticos que actuam a diversos níveis – o fónico, o morfossintáctico e o semântico, – que contribuem para a instauração de um equívoco permanente.

A poesia de Gastão Cruz tem uma grande força a nível fónico, uma musicalidade própria, que evoca o célebre verso de Verlaine: “De la musique avant toute chose”, ou como o próprio Gastão Cruz afirma: “Procuro continuar a tradição que acenta sobre a sonoridade da palavra. Para mim a poesia iguala-se à música, por isso cuido muito do ritmo e da construção do verso”<sup>624</sup>.

---

<sup>617</sup> Gastão Cruz, (Introdução a) *Toda a Terra*, de Ruy Belo, Lisboa, Presença, 1999, p. 9.

<sup>618</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 155. Este desvio da poesia de Gastão Cruz relativamente às normas gramaticais também foi evidenciado por António Guerreiro, em “O Lugar da Irrealidade”, *Limiar*, n.º 3, loc. cit., p. 1: “(...) faz-nos deslizar pela superfície das palavras e pelos hábeis desvios sintácticos à procura do momento em que nos podemos deter, obriga-nos a começar sempre de novo este exercício que tende a progredir de uma luta contra o poema para uma aceitação indefinível da sua evidência. (...) aceitar-lhe o jogo é, imediatamente, compreendê-la e interpretá-la.”

<sup>619</sup> Jorge Fernandes da Silveira, “Campânula, de Gastão Cruz”, *Colóquio/Letras*, n.º 58, Novembro 1980.

<sup>620</sup> Gastão Cruz, “Terra”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 387.

<sup>621</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>622</sup> Já em *Órgão de Luzes* (Poesia Reunida), (1990), op. cit., Manuel Gusmão havia salientado a importância de ambos (literal e figurado) na produção poética de Gastão Cruz, destacando nela o “outro nome do real, da história”, p. 14.

<sup>623</sup> Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, p. 50.

<sup>624</sup> Gastão Cruz, [instituto-camoes.pt/iniciativas/arquivo/mostrlivrsofia.htm](http://instituto-camoes.pt/iniciativas/arquivo/mostrlivrsofia.htm).

Ao longo dos poemas cria-se uma surpreendente eufonia, apoiada na brevidade das estrofes e na liberdade do verso, ainda que haja alguns poemas que mantêm a estrutura clássica, como é o caso do soneto, por ele muitas vezes utilizado, e o do verso decassílabo. Todavia, esta ligação à tradição clássica não significa que a sua poesia não seja “nova”. Como afirma o próprio Gastão Cruz, “por alguma razão os poetas modernos e contemporâneos continuaram a fazer sonetos, demonstrando como é possível inovar dentro de uma estrutura poética fixa (...)”<sup>625</sup>.

Mesmo nas composições mais clássicas, somos surpreendidos, não raras vezes, por uma interrupção abrupta do ritmo e/ou da rima, anulando a previsibilidade da leitura, pela explosão da norma: “Tenho sonetos em quase todos os livros. Ao pegar nesses géneros tradicionais sempre tentei foi dinamitá-los.”<sup>626</sup> Em *As Pedras Negras*, o soneto “Caras nas Carruagens”<sup>627</sup> respeita a estrutura do soneto italiano (duas quadras e dois tercetos), ainda que subverta a métrica, que varia, de forma evidente, de verso para verso e de estrofe para estrofe. O mesmo acontece com os sonetos “Frio”<sup>628</sup>, “Transfiguração”<sup>629</sup>, “Representações”<sup>630</sup> e “Terra”<sup>631</sup>.

Em *As Pedras Negras* os processos fónicos são amplamente explorados ao longo do livro. Além das rimas, há, ao longo deste livro, aliterações, assonâncias, ecos invertidos, figuras que encontramos em todos os poemas e que criam um ludismo que “resulta em viva claridade sonora”<sup>632</sup>, e que permitem o aprofundamento da relação som/sentido, indo ao encontro da afirmação de Paul Valéry, segundo a qual o poema é: “(...) cette hésitation prolongée entre le son et le sens”<sup>633</sup>.

As contiguidades sonoras geram uma forte tensão entre som e sentido<sup>634</sup>, de que vive o poema. O soneto “Transfiguração”<sup>635</sup> é um exemplo das afirmações precedentes:

A noite vai voltar ao seu começo  
corpo entre dois crepúsculos

<sup>625</sup> Gastão Cruz, *A Poesia no Ensino, Relâmpago*, n.º 10, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 4/2002, p. 26.

<sup>626</sup> Elisabete Franco, “Escrever não me é fácil”, loc. cit.

<sup>627</sup> Gastão Cruz, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, pp. 371/2.

<sup>628</sup> *Id.*, “Frio”, *op. cit.*, pp. 379/80.

<sup>629</sup> *Id.*, “Transfiguração”, *op. cit.*, p. 381.

<sup>630</sup> *Id.*, “Representações”, *op. cit.*, p. 383.

<sup>631</sup> *Id.*, “Terra”, *op. cit.*, p. 387.

<sup>632</sup> Jorge Fernando da Silveira, Portugal Maio de Poesia 61, *op. cit.*, p. 247.

<sup>633</sup> Paul Valéry, *Tel Quel II*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 63.

<sup>634</sup> Como afirma Jean Cohen, em *A Estrutura da Linguagem Poética*, *op. cit.*, “Para que o poema funcione poeticamente é preciso que, na consciência do leitor, a significação seja, ao mesmo tempo, perdida e reencontrada: movimento de vaivém, de ida e de volta do sentido ao não-sentido, depois do não-sentido ao sentido”, p. 190.

<sup>635</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 381.

de novo ameaçado Se alguma coisa peço  
é o regresso não à cor do crepúsculo

mortal chama de gesso  
mas ao dia real intemporal Esqueço  
a minha própria vida esse minúsculo  
músculo batendo

como o tempo Se alguma coisa  
peço quando a noite repete  
o seu começo

é que a sombra me cubra com a lúgubre  
luz selvagem  
do dia inexistente

Ao longo dos versos, para além de uma regularidade métrica aparentemente imperceptível (as sílabas métricas vão-se repartindo equitativamente dentro de uma desordem ordenada), vai-se observando uma diversidade surpreendente de recursos fónicos, entre os quais as pausas e os acentos, que isolam no verso certas palavras e expressões e dão azo a variações de sentido no interior do verso, fazendo equivaler som e sentido, de modo a atribuir autonomia à palavra no espaço do poema. Estes processos provocam a indecisão entre significado e significante, a qual é potenciada por vocábulos obscuros e por uma “sintaxe viva”, geradores da plurissignificação.

Através de aliteraões (“[...] que a sombra me cubra com a lúgubre luz [...]”) e de assonâncias (“[...] dia inexistente”), criam-se ecos e rimas internas (“[...] Se alguma coisa peço / é o regresso [...]”). Neste caso específico, a última palavra do verso rima com a que está no interior do verso seguinte. Não raras vezes, o vocábulo que tem um maior número de sílabas contém o seguinte, como acontece neste soneto (“minúsculo/ músculo”). Há também a exploração quase sistemática da assonância, que confere ao poema uma materialidade acústica que é assinalada pela recorrência da rima interna, como acontece em “batendo” e “tempo”.

A nível morfossintáctico, o poeta utiliza figuras<sup>636</sup> geradoras de uma permanente ambiguidade, tais como a elipse, o hipérbato e a anástrofe. A primeira define-se como

---

<sup>636</sup> A propósito das figuras da linguagem aqui definidas (elipse, hipérbato, anástrofe, oxímoro e antítese), Cf. Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989 e Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.

omissão de um termo que o contexto ou a situação permitem com maior ou menor facilidade subentender. Há, efectivamente, poemas em que a utilização desta figura não dificulta a inteligibilidade imediata dos versos, como acontece no poema “Na Tarde”<sup>637</sup>, em que ocorre a elipse do verbo: “Confundo a minha sombra com / o mar / o meu corpo comigo o tempo // com o tempo”; mas há poemas em que esta figura de sintaxe surge de forma mais notória e trava a fluidez da leitura, como em “Verweille doch!”<sup>638</sup>. Aqui, encontramos a elipse do sujeito e do verbo. Esta ocorrência, aliada à anástrofe, patente nos dois primeiros versos da segunda estrofe, adensa a obscuridade do texto: “Poderá a poesia / reter essa serpente / que desperta na triste / madrugada do mundo // as chuvas do verão / recolher fugitivas / e deter o furtivo / solitário segundo?”.

Também o hipérbato contribui para a ambiguidade, uma vez que esta figura da linguagem se caracteriza pela inversão violenta dos membros da frase, dispersando, assim, o seu sentido. É o caso de “A luz do poema”<sup>639</sup>, em que somos obrigados a regressar várias vezes ao início do poema para lhe encontrarmos um sentido possível: “Que sol negro quiseram ver, morrendo / depois de os ter banhado o fogo eterno / do claro sol, dos heróis o amigo?”<sup>640</sup>.

O hipérbato está também presente no poema “Sangue”, onde mais uma vez fica evidenciada a desenvoltura de Gastão Cruz no manuseamento da palavra poética: “Como num tecto em sangue há-de espelhar, / nos vossos, nossos corpos / o pensamento que vos vê retendo / o veneno que / corre”<sup>641</sup>.

A anástrofe, igualmente presente nos poemas de Gastão Cruz, é uma figura de construção que consiste na inversão ligeira da ordem natural das palavras, o que faz com que não obscureça, como o hipérbato, o sentido do pensamento. Manifesta-se, por exemplo, no poema “Verweille Doch!”<sup>642</sup>, em que há uma anteposição do complemento directo: “Poderá a poesia (...) // as chuvas do verão / recolher fugitivas”.

Esta figura ocorre também em “E Quindi Uscimmo”<sup>643</sup>, em que o complemento determinativo antecede o nome: “busca, pedi, do mar profundo a porta”.

O poeta utiliza também o *enjambement*, “discordância entre o metro e o sentido”<sup>644</sup>, entre a pausa rítmica e a pausa sintáctica, que condiciona e pluraliza a leitura do poema.

---

<sup>637</sup> *Id.*, “Na Tarde”, *op. cit.*, p. 356.

<sup>638</sup> *Id.*, “Verweille doch!”, p. 352.

<sup>639</sup> *Id.*, “A Luz do Poema”, *op. cit.*, pp. 351/2.

<sup>640</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>641</sup> *Id.*, “Sangue”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>642</sup> *Id.*, “Verweille Doch!”, *op. cit.*, p. 352.

<sup>643</sup> *Id.*, “E Quindi Uscimmo”, *op. cit.*, p. 385.

<sup>644</sup> Jean Cohen, *Estrutura da Linguagem Poética*, *op. cit.*, pp. 40/1.

Através deste recurso, as palavras deslocadas para o verso seguinte adquirem um vigor extraordinário, ora isolando-se na frase, ora criando ambiguidades. Todavia, esta colocação das palavras no poema não é arbitrária, trata-se de um trabalho ponderado e estudado ao pormenor, muitas vezes difícil de executar, como o confirmam as palavras do poeta: “emendo bastante e, por vezes, demoro muito tempo com pequenos acertos, a decidir se uma palavra fica na linha de cima ou passa para a linha de baixo, onde acaba um verso e começa outro, quando é que uso a maiúscula (...)”<sup>645</sup>. Vejam-se os seguintes exemplos: “(...) Pensamos os lugares como / uma irrealdade O não visto apodera-se / da névoa que nos cega”<sup>646</sup>, “(...) herança da nocturna / lividez”<sup>647</sup>, “como se cada onda construísse // a gruta protectora / é um campo relido (...)”<sup>648</sup>, “Vais ter de iluminá-lo Estrelas / e lua não Somente caras // voltarão a morrer (...)”<sup>649</sup>, “(...) cava / na parede do / dia a realidade Para / fora do sonho me guiaste”<sup>650</sup>, “Só não sabemos quanto tempo a guerra / apagará do mundo As aparentes / cidades (...)”<sup>651</sup>.

Finalmente, temos o nível semântico, alicerçado em figuras como a antítese e o oxímoro, que contribuem para a força e a originalidade d’ *As Pedras Negras*, realçando as *contradições vitais* de que vive o poema.

O oxímoro consiste na fusão de dois pensamentos que se excluem mutuamente, numa unidade sintáctica. Daí nascem tensões que, se por um lado, chamam a atenção para a evidente oposição entre as palavras, por outro, procuram fundi-las. Encontramos alguns exemplos desta figura em vários poemas, onde se torna sensível um sentido paradoxal que potencia a poeticidade. É o que acontece em “Cidades”<sup>652</sup>: “grandes cidades afogadas em fumo / e ruído exprimem / na nossa mente o seu silêncio / límpido (...)”; em “Aurora”<sup>653</sup>: “a luz que te há-de // cobrir como uma sombra”; em “A Luz do Poema”<sup>654</sup>: “sol negro, claro sol”; em “Névoa”<sup>655</sup>: “(...) o / mar levanta / ondulações imóveis”; em “No Mar”<sup>656</sup>: “(...) estrelas de sombra (...)”; em “Moldura”<sup>657</sup>: a “ (...) vastidão exígua do lugar (...)”; em

<sup>645</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 76.

<sup>646</sup> Gastão Cruz, “Cidades”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 347.

<sup>647</sup> *Id.*, “Chamas”, op. cit., p. 355.

<sup>648</sup> *Id.*, “O que fica”, op. cit., p. 357.

<sup>649</sup> *Id.*, “Céu”, op. cit., p. 380.

<sup>650</sup> *Id.*, “E Quindi Uscimmo”, op. cit., p. 385.

<sup>651</sup> *Id.*, “Terra”, op. cit., p. 387.

<sup>652</sup> Gastão Cruz, “Cidades”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 347.

<sup>653</sup> *Id.*, “Aurora”, op. cit., p. 348.

<sup>654</sup> *Id.*, “A Luz do Poema”, op. cit., p. 351.

<sup>655</sup> *Id.*, “Névoa”, op. cit., p. 362.

<sup>656</sup> *Id.*, “No Mar”, op. cit., p. 364.

<sup>657</sup> *Id.*, “Moldura”, op. cit., p. 374.

“O Tempo Anterior”<sup>658</sup>: “(...) Nada esqueci // mesmo que não o lembre (...)”; ainda no mesmo poema: “Ferem-te o rosto oculto os instrumentos / apressados (...)”<sup>659</sup>; em “Frio”<sup>660</sup>: “(...) a escuridão // diurna (...)”; em “Vácuo”<sup>661</sup>: “A erosão protege os corpos vulneráveis” e em “Representações”<sup>662</sup>: “(...) escurece o sol o dia que alimenta”.

A antítese, figura de estilo em que se aproximam dois pensamentos de sentido antagónico, confere às ideias opostas a ênfase que desconheceriam se fossem enunciadas isoladamente: “(...) Nada e / tudo ficara / desse corpo volátil (...)”<sup>663</sup>; “(...) a palavra esvaziada [é] o abismo / o espelho que mente / [mas] a corrente e a corda da água que nos / salva”<sup>664</sup>;

São estes processos, entre muitos outros, que fazem aumentar a “temperatura” da palavra poética.

O poema é “transfiguração”, ou essa «alquimia do verbo», de que fala Rimbaud. Assim se compreendem melhor as associações invulgares de vocábulos ao longo dos poemas: “Clareza / dos pássaros não pares”<sup>665</sup>; “(...) O mar coerente”<sup>666</sup>; “(...) A primavera aberta nas // margens incandescentes”<sup>667</sup>; “(...) nuvens que produzem / a dor do mundo (...)”<sup>668</sup>; “molha de fogo o sangue dos destroços”<sup>669</sup>.

Esta subversão da linguagem poética apoia-se num discurso que se vai repetindo ciclicamente, sem grandes avanços. A repetição é feita através de palavras-chave que, à força de tanto serem repetidas, se tornam símbolos e vão ganhando nova significação, porque combinadas com novas palavras. Apresentamos, de seguida, um quadro onde estão representados os vocábulos mais recorrentes ao longo d’ *As Pedras Negras*.

## Vocábulos

## Poemas

Água(s)	Passagem; Água (2x); O Tempo Anterior; Trio; Terra; Embankment
Casa(s)	A Mão Escura; Sons; Diorito; Moldura (2x); O Tempo Anterior; Trio (2x)
Céu	Nosso Tempo; Chamas; Na tarde; Cenário de Verão; No Mar; Caras nas Carruagens; Frio; Céu (2x)

<sup>658</sup> *Id.*, “O Tempo Anterior”, *op. cit.*, p. 375.

<sup>659</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>660</sup> *Id.*, “Frio”, *op. cit.*, p. 379.

<sup>661</sup> *Id.*, “Vácuo”, *op. cit.*, p. 382.

<sup>662</sup> *Id.*, “Representações”, *op. cit.*, p. 384.

<sup>663</sup> *Id.*, “Dia”, *op. cit.*, p. 377.

<sup>664</sup> *Id.*, “Água”, *op. cit.*, p. 371.

<sup>665</sup> Gastão Cruz, “Aurora”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 348.

<sup>666</sup> *Id.*, “Mar”, *op. cit.*, p. 358.

<sup>667</sup> *Id.*, “Canção Diurna do Viandante”, *op. cit.*, p. 373.

<sup>668</sup> *Id.*, “Sangue”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>669</sup> *Id.*, “Terra”, *op. cit.*, p. 387.

Cidade(s)	Outubro; Sons; Cidades; Nosso Tempo; After Long Silence; Sangue; Terra; Embankment
Corpo(s)	Jeune Homme Nu Assis au bord de la Mer; O que depois (2x); Chamas; Na Tarde (2x); O que fica; Sol; Espectros; Névoa; No Mar; Água e Fumo; Húmus (2x); Passagem; Água (2x); Moldura; O Tempo Anterior; Dia; Sob a Chuva; Transfiguração; Vácuo; Representações (2x); E Quindi Uscimmo; Sangue (2x); Terra
Dia(s)	Nosso Tempo; Aurora; O que depois; Chamas; Espectros; Espuma; No Mar; Água e Fumo; Húmus; Passagem; Moldura; Dia; Os Olhos do Espelho 2; Frio; Céu; Transfiguração (2x); Representações (2x); E Quindi Uscimmo
Espelho	Espuma; Água; Margem; Trio (3x); Os Olhos do Espelho 1/2 (2x); Vácuo; Embankment
Estrelas	O tempo; Chamas; No Mar; Caras nas carruagens; Canção diurna do viandante; Frio (2x); Céu
Fogo	A luz do poema; Na tarde; Sol; Passagem; E Quindi Uscimmo; Terra
Forma(s)	Sons; Antwerpen Centraal; Canção Diurna do Viandante (2x); Moldura; Dia; Representações
Luz	Outubro; Cidades; Aurora; O Tempo; Chamas; Sol; Na Luz do Verão; Espectros (3x); Cenários de Verão; Espuma; Caras nas Carruagens; Canção Diurna do Viandante; Moldura; Os Olhos do Espelho 2; Transfiguração; Os Sonhos são a minha Biografia; Representações (2x); E Quindi Uscimmo
Mar	Diorito (2x); Jeune Homme Nu Assis au bord de la Mer; Na tarde; O que fica; Mar; Sol; Na Luz do Verão; Dunas; Névoa; Espuma; No mar (2x); Água; Caras nas Carruagens (2x); Margem; Representações; E Quindi Uscimmo (2x)
Margem(ns)	Arte; Margem (2x); Canção diurna do viandante; Trio; Terra; Embankment (2x)
Mundo	Verweille Doch!; Espuma; No Mar (2x); Passagem; Margem; Sangue; Terra
Noite	Névoa; Outono; Caras nas Carruagens (2x); Moldura; Dia; Frio; Céu; Transfigurações (2x); Representações; Terra
Palavra(s)	After Long Silence; Chamas; Passagem; Água; Caras nas Carruagens; Dia; Os Sonhos são a minha Bibliografia (2x); E Quindi Uscimmo (2x); Terra
Serpente	Verweille Doch!; E Quindi Uscimmo (3x); Terra
Sonho(s)	Mar; Outono; O Tempo Anterior; Vácuo (2x); Os Sonhos são a minha Biografia (2x); Representações (3x); E Quindi Uscimmo (2x);
Tempo	Nosso Tempo; O Tempo; A Luz do Poema; Na Tarde (2x); O que fica; Mar; Espectros; No Mar; Água e Fumo; Outono; Antwerpen Centraal 2; Caras nas Carruagens; Margem; O Tempo Anterior; Trio; Sob a Chuva; Transfiguração; E Quindi Uscimmo (2x); Terra
Terra	Outubro; Húmus (3x); Passagem; Terra
Vida(s)	Arte; A Luz do Poema; Espectros; Margem; Os Olhos do Espelho 2; Frio; Transfiguração; Vácuo; Os Sonhos são a minha Biografia; Representações; Terra

Na senda da Poesia 61, que se debruçou essencialmente sobre a “exploração das virtualidades da linguagem”<sup>670</sup>, o poeta afirma que “num contexto poético, não existem substantivos comuns. Nomear é produzir imagens...”<sup>671</sup>. Gastão Cruz refere ainda que “o que existe de mais específico na linguagem da poesia é, efectivamente, essa capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens.”<sup>672</sup> Este livro, vive, assim, fundamentalmente, de “um complexo emblemático de imagens – em torno do corpo, da noite, do fogo, de uma natureza arquitectural e elementar (...)”<sup>673</sup>.

Em *As Pedras Negras*, as imagens não são reflectoras de realidades, embora tenham a função de, como diz Paul Éluard, “donner à voir”. Neste livro, as imagens brotam da carência das coisas. Para nos servirmos das palavras de Patrícia San Payo, “é sobre destroços que um sentido possível se insinua, «recuperando» os materiais (pobres) de que nascem as imagens”<sup>674</sup>.

Note-se que o poema inicial do livro, “A Mão Escura”<sup>675</sup>, é a imagem clara da devastação incendiária. Como um fotógrafo do inefável, a imagem revela o incaptável, o impossível de alcançar, numa sucessão de fotografias arrasadoramente nítidas, demolidoras e vorazes: “A cal ferve na palma desgastada”; “braços desesperados”<sup>676</sup>; “(...) cidades afogadas em fumo / e ruído (...)”<sup>677</sup>; “um cadáver em chamas que me vence”<sup>678</sup>; “(...) o corpo eterno / arde na tarde”<sup>679</sup>; “(...) a vida descobre-te sozinho // tropeçando na carne dos / espectros (...)”<sup>680</sup>; “o / mar levanta / ondulações imóveis”<sup>681</sup>; “O mar reduz a espuma // o rosto (...)”<sup>682</sup>; “O passado escurece”<sup>683</sup>; “As formas do amor renascem / magoadas (...)”<sup>684</sup>; “(...) ah como o / nada / parece real e se enche de correntes”<sup>685</sup>; “(...) A casa é como um rio

---

<sup>670</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 207.

<sup>671</sup> *Id.*, ed. cit., p. 79.

<sup>672</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>673</sup> Nuno Júdice, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, *op. cit.*

<sup>674</sup> Patrícia San Payo, “Gastão Cruz: A Dor Compacta”, loc. cit.

<sup>675</sup> Gastão Cruz, “A Mão Escura”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>676</sup> Gastão Cruz, “Outubro”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>677</sup> *Id.*, “Cidades”, *op. cit.*, p. 347.

<sup>678</sup> *Id.*, “Tempo”, *op. cit.*, p. 349.

<sup>679</sup> *Id.*, “Chamas”, *op. cit.*, p. 356.

<sup>680</sup> *Id.*, “Espectros”, *op. cit.*, p. 360.

<sup>681</sup> *Id.*, “Névoa”, *op. cit.*, p. 362.

<sup>682</sup> *Id.*, “Espuma”, *op. cit.*, p. 363.

<sup>683</sup> *Id.*, “Água e Fumo”, *op. cit.*, p. 365.

<sup>684</sup> *Id.*, “Antwerpen Centraal 1”, *op. cit.*, p. 368.

<sup>685</sup> *Id.*, “Água”, *op. cit.*, p. 370.



/ arrasta corpos em surdina”<sup>686</sup>; “A chuva cai no corpo interpretado”<sup>687</sup>; “Aves sangrando (...)”<sup>688</sup>; “répteis cadentes (...)”<sup>689</sup>; “(...) nuvens que produzem / a dor do mundo”<sup>690</sup>.

Estas são imagens extraordinariamente fortes, sugerindo um movimento rápido, veloz como a vida, amparada pela audácia das palavras.<sup>691</sup>

Também as associações inesperadas de causa-efeito ajudam a criar uma atmosfera imprevisível, adensando o enigma da sua poesia. É o que acontece em “Outubro”<sup>692</sup>: “O cheiro a chuva / faz crescer a luz nula do crepúsculo”. Num primeiro momento, estes dois versos causam estranheza pela sua impropriedade semântica, mas esta logo se dissipa, quando nos apercebemos da forte sonoridade dos versos, pela presença de sons aliterados, como o /j/ e o /u/, intensamente sugestivos.

Em “Sons”<sup>693</sup>, volta a surgir a casa, aquela que no primeiro poema houvera sido devorada pelas chamas. É agora “a casa da ausência”, sendo esta última palavra evocativa do lexema “casa” (em inglês “house”). E esta “housência” sente-se na própria sonoridade do poema, através da presença reiterada do som /ə/, que sugere inevitavelmente essa carência: “estremece”, “se”, “lhe”, “pertence”, “de”, “conhecer”, “de”, “recordar”, “longe”, “interior”, “cidade”.

Em Gastão Cruz o inesperado é uma constante. Ainda em “Sons”, ele manifesta-se através da associação de palavras de sentido afim, fazendo equivaler “aflição” a “ansiedade” e “casa” a “cidade”. Destaque-se ainda a semelhança fónica entre os vocábulos “ansiedade” e “cidade”, como se este último estivesse fonicamente contido no primeiro.

No poema “Cidades”<sup>694</sup>, o percurso das “(...) cidades afogadas em fumo / e ruído (...)” é traduzido, no plano acústico, graças à presença de assonâncias e aliterações que sugerem o reboiço citadino, concomitantemente real e irreal, palpável e nebuloso: “(...) O não visto apodera-se / da névoa que nos cega”. Mais uma vez o silêncio surge,

---

<sup>686</sup> *Id.*, “O Tempo Anterior”, *op. cit.*, p. 375.

<sup>687</sup> *Id.*, “Sob a Chuva”, *op. cit.*, p. 377.

<sup>688</sup> *Id.*, “Sangue”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>689</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>690</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>691</sup> Para Jean-Louis Joubert, em *La Poésie*, *op. cit.*, «ce qui fait la force de l’image, c’est sa «vitesse de transmission». Elle est un court-circuit, qui entrechoque les mots, désarticule la syntaxe, abandonne la logique: ainsi empêche-t-elle une émotion de se dissoudre dans l’enchaînement du langage ordinaire. (...) C’est l’extrême concentration de l’image (si l’on préfère: l’exactitude de sa forme) qui produit sa force poétique.», p. 46.

<sup>692</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>693</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>694</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 347.

paradoxalmente, com um cenário sugerido: “Grandes cidades afogadas em fumo / e ruído exprimem / na nossa mente o seu silêncio / límpido (...)”.

Tal ideia é retomada no poema “Nosso Tempo”<sup>695</sup>: “Não se pode escolher para o silêncio / uma cidade ouvida (...)”. O edifício rigorosamente erigido, que é o livro *As Pedras Negras*, evoca “(...) os dias / como estranhas fachadas (...)”, de uma “cidade” que se transformasse em idade, precipitando e intensificando a “ruína”: “uma cidade” ou vida?

*As Pedras Negras* confirmam assim a incansável procura de uma linguagem poética de extremo rigor, como se subentende das seguintes palavras do poeta: “Esse processo, cuja característica fundamental julgo ser, como disse, um aprofundamento da tarefa estilística, não me parece ainda encerrado.”<sup>696</sup> Na opinião de Gastão Cruz, este caminho prolongar-se-á “até que, com veemência, seja posto em causa o seu vasto e contraditório conteúdo e novas sínteses se produzam.”<sup>697</sup>

Entretanto, passaram quatro anos sobre esta declaração e surgiram novos livros – *Crateras* (2000) e *Rua de Portugal* (2002) – que, embora num registo mais “legível”, mantêm o estilo do autor, distanciado da muita poesia que se vai fazendo actualmente, longe dos “apontamentos ligeiros, [das] pequenas piadas, [das] observações inócuas do quotidiano, [e do] consequente definhamento da linguagem poética.”<sup>698</sup>

---

<sup>695</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>696</sup> Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, ed. cit., p. 211.

<sup>697</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>698</sup> Gastão Cruz, «“Nova poesia” e “poesia nova”», *Relâmpago*, n.º 12, loc. cit., p. 34.

## 2. Um Monumento aos Mortos

*Nos meus versos  
isto é, na minha vida*  
Gastão Cruz

*As palavras formam uma arquitectura de ferro. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida.*  
Raul Brandão

Gastão Cruz, no prefácio aos seus *Poemas Reunidos* (1999), faz uma espécie de breve balanço da sua obra poética, com o intuito primordial de desvanecer certas dúvidas ou desfazer mal-entendidos que pairam em torno do que escreve. Entre as reflexões que faz e as explicações que dá encontram-se alguns parágrafos relativos ao último livro inserido na colectânea: *As Pedras Negras* (1995), objecto deste nosso trabalho.

O poeta é claro quanto à estrutura deste livro: “rilkeanamente o construí como «monumento funerário» (à memória de Carlos Fernando) e é assim que o vejo.”<sup>699</sup>

Tal afirmação parece travar, à partida, qualquer leitura mais positiva do livro. Ante estas palavras de Gastão Cruz, vêm ao pensamento imagens de morte e luto, que se ligam ao título do livro e à sua dedicatória.

As “pedras negras” dificilmente se dissociam do campo lexical da morte e das inscrições tumulares que perpetuam a memória dos mortos. Mas, ao contrário das lousas das campas, onde cabe apenas uma frase, em homenagem à memória de alguém, “mil quinhentas e dezanove casas / de escrita no obelisco estão gravadas”<sup>700</sup>. As lajes vão sendo retiradas e substituídas por outras ao longo dos tempos, enquanto “as pedras negras” presentificam um tempo memorial, pois como se pode ler no poema, “Mais de quatro mil anos já passaram”<sup>701</sup>. Estes cinquenta e três poemas, que farão perdurar a memória de um amigo, são um poema total. Quase poderíamos dizer que é um poema único e ecfástico, uma vez que é construído a partir de uma dupla contemplação: a de um obelisco e a do quadro de Jean Hippolyte Flandrin, metáfora, a nossa ver, do amigo morto, cuja imagem o tempo ainda não conseguiu desvanecer e cuja “respiração [é] igual à das estátuas”<sup>702</sup>.

Com a dureza das “pedras” e a tenacidade de um artífice, o poeta ergue um monumento verbal, que fará frente ao tempo, e onde parece ecoar o poema de Carlos de Oliveira:

---

<sup>699</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 33.

<sup>700</sup> *Id.*, “Diorito”, op. cit., p. 351.

<sup>701</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>702</sup> Gastão Cruz, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 355.

Rudes e breves as palavras pesam  
 mais do que as lajes ou a vida, tanto  
 que levantar a torre do meu canto  
 é recriar o mundo pedra a pedra:  
 (...)  
 ó palavras de ferro, ainda sonho  
 dar-vos a leve têmpera do vento.<sup>703</sup>

Como refere Gastão Cruz, “o texto poético é um objecto impenetrável e inconquistável, de natureza obscura, mesmo quando tudo nele ostenta claridade (...)”<sup>704</sup>. E a luz (ou a “claridade”) é o que vem depois das trevas: a regeneração que preside à vida. A sombra é, pelo contrário, o avesso da luz, e um prenúncio de morte.

N<sup>o</sup> *As Pedras Negras*, a dialéctica luz/sombra adquire uma importância enorme, uma vez que este livro se mantém em média-luz, num estado intermédio de penumbra, esse patamar em que a sombra quase impera, mas não domina totalmente (do latim *paene* [quase] e *umbra* [sombra])<sup>705</sup>.

Apresentamos abaixo um quadro ilustrativo dos vocábulos que remetem quer para a claridade, quer para a obscuridade.

## CLARIDADE

Vocábulo	Poema
Brilho	Outubro
Claridade	Aurora
Dia	Nosso Tempo; Aurora; O que depois; Chamas; Espectros; Espuma; No Mar; Água e Fumo; Húmus; Passagem; Moldura; Dia; Os Olhos do espelho 2; Frio; Céu; Transfiguração (2x); Representações (2x); E Quindi Uscimmo
Estrelas	O Tempo; Chamas; No mar; Caras nas Carruagens; Canção Diurna do Viandante; Frio (2x); Céu
Lua	Céu;
Luz	Outubro; Cidades; Aurora; O Tempo; Chamas; Sol; Na Luz do Verão; Espectros (3x); Cenários de Verão; Espuma; Caras nas Carruagens; Canção Diurna do Viandante; Moldura; Os Olhos do Espelho 2; Transfiguração; Os Sonhos são a minha Biografia; Representações (2x); E Quindi Uscimmo
Manhã	Arte (2x); Chamas; Trio
Nitidez	Cenário de Verão
Sol	A Luz do Poema (4x); Antwerpen Centraal; Representações

<sup>703</sup> Carlos Oliveira, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 181.

<sup>704</sup> Gastão Cruz, “A Alegria e o Terror na Poesia de Eugénio de Andrade”, *Espacio Escrito / Espaço Escrito*, Revista de Literatura en dos Lenguas. n.ºs 19 y 20, Badajoz, 2001.

<sup>705</sup> *Apud* Maria João Reynaud, *Fernando Echevarría Enigma e Transparência*, *op. cit.*

## OBSCURIDADE

Vocábulo	Poema
Anoitecer	Terra
Clausura	E Quindi Uscimmo
Escuridão	Os Olhos do Espelho 2; Frio
Não visto	Cidades
Névoa	Cidades; Névoa (2x); Restos; Trio; Dia
Noite	Névoa; Outono; Caras nas Carruagens (2x); Moldura; Dia; Os Olhos do Espelho 1; Frio; Céu; Transfiguração (2x); Representações; Terra
Nuvem(ns)	Outubro; Nosso Tempo; Cenário de Verão; Trio; Sangue
Sombra	Nosso Tempo; Na Tarde; No Mar; Transfiguração
Crepúsculo	Outubro; Transfiguração (2x)
Trevas	Frio

O estado de penumbra resulta na poesia de Gastão Cruz do equilíbrio entre luz e sombra. Por isso, ao pretendermos conhecer melhor este jogo tensional, o nosso objectivo nunca poderá ser o de iluminar o poema, mas antes o de “entrar no «lago escuro», (...) para lhe conhecer a escuridão”.<sup>706</sup>

“Conhecer a escuridão” das “pedras negras” é aproveitar “A luz do poema”<sup>707</sup>, que nos guia na penumbra como um foco intermitente, ora “negro”, ora “claro”, fazendo-nos sentir a consistência e a densidade das palavras, e também a sua respiração.

Se vocábulos obscuros proliferam ao longo do livro, outros há que evocam o esplendor da palavra. Em “A luz do poema”, a linguagem é apresentada como “alegria e furor” e as pedras, que a albergam há milhares de anos, como “rocha feliz”; talvez esta luz venha da infância do poeta, uma vez que, como ele afirma: “a luz do Algarve é extremamente forte e, mesmo quando não é especificamente referida, talvez ela esteja na origem da intensidade que sempre procurei imprimir à minha linguagem poética”<sup>708</sup>.

Essa luz vem também de Antero de Quental, uma das primeiras e mais marcantes referências poéticas de Gastão Cruz, muito especialmente, do poema “Mais Luz”. Antero e Nerval, citados em epígrafe, estão presentes em “A Luz do Poema”, através da relação intertextual que aí se estabelece, respectivamente, com os sonetos “Mais Luz”<sup>709</sup> e “El

<sup>706</sup> Gastão Cruz, “Como falar de poesia”, *Relâmpago*, n.º 6, loc. cit.

<sup>707</sup> Gastão Cruz, “A Luz do Poema”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 351.

<sup>708</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», loc. cit.

<sup>709</sup> Antero de Quental, *Sonetos Completos*, Lisboa, Editores Reunidos, Lda., 1994 e R.B.A. Editores, S.A., 1996, p. 117.

Desdichado”<sup>710</sup>. Neles encontra Gastão Cruz a luz que lhe permite fazer retroceder a escuridão até encontrar a obscura luminosidade que marca o seu poema.

Gastão Cruz transpõe para “A Luz do Poema” *o sol da melancolia*, da primeira quadra do soneto de Gérard de Nerval:

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,  
Le prince d' Aquitaine à la tour abolie:  
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le soleil de la Mélancolie.<sup>711</sup>

Do soneto de Antero de Quental, presença muito mais evidente do que a de Nerval no poema de Gastão Cruz, estão presentes versos dos dois últimos tercetos:

Eu amarei a santa madrugada,  
E o meio-dia, em vida refervendo,  
E a tarde rumorosa e repousada.

Viva e trabalhe em plena luz: depois,  
Seja-lhe dado ainda ver, morrendo,  
O claro sol, amigo dos heróis!<sup>712</sup>

Nasce então “A Luz do Poema”<sup>713</sup>, um soneto novo, ao mesmo tempo “negro” e “claro”, crepuscular:

**Sol negro**, claro sol, quero rever-vos  
à entrada dos vossos decassílabos  
iluminando a lenta madrugada  
e o meio-dia em vida refervendo

ou que **melancolia**  
terá obscurecido as pedras negras  
dadas à escrita?

Que vitórias

esses conquistadores alcançaram

---

<sup>710</sup> Gérard de Nerval, *As Quimeras* [1985], [tradução e introdução de Alexei Bueno], Lisboa, Hiena Editora, 1995, p. 18.

<sup>711</sup> Os sublinhados são nossos.

<sup>712</sup> *Id.*

<sup>713</sup> Gastão Cruz, “A Luz do Poema”, *op. cit.*, p. 351.

pela rocha feliz em que gravaram  
alegria e furor no tempo antigo?

Que **sol negro** quiseram ver, morrendo  
depois de os ter banhado o fogo eterno  
do claro sol, dos heróis o amigo?<sup>714</sup>

E se a luz que invade o poema não nos parece ser pura luz vinda da infância, – relembro aqui os lexemas “chamas” e “fogo” – é porque ela advém de uma realidade próxima ligada a uma experiência dolorosa que se transfigura na claridade agónica do poema.

De qualquer forma, a luz é símbolo de vida, e motivo para dela falarmos neste capítulo.

Depois de uma perda tão marcante, teria sido impossível ao poeta escrever um livro sem a ela aludir, ainda que metaforicamente. As “pedras negras” são um monumento ambivalente porque, ainda que este livro seja um “monumento funerário”, não podemos esquecer que a vida é a componente capital na edificação da obra de arte. Por isso, quando falamos de *As Pedras Negras*, é essencial ter sempre presente que, como afirma Gastão Cruz, “a morte e a vida são totalmente interdependentes.”<sup>715</sup>

Ainda que os poemas de Gastão Cruz falem de morte e de dor, e revelem uma visão pessimista do mundo, o que neles sobressai é a vida, pois como o poeta afirma, “creio que a palavra poética transforma essa visão frequentemente melancólica ou elegíaca em energia vital, em exaltação; como disse Keats, “a thing of beauty is a joy for ever”<sup>716</sup>.

*As Pedras Negras* são, assim, uma obra que enaltece a vida, uma vez que, segundo assevera o seu autor, “(...) para podermos sobreviver e buscar alguma felicidade, temos de tentar valorizar a vida e então encontramos o amor, a arte, a luz, o mar...”<sup>717</sup>. De facto, encontramos neste livro o amor (ao próximo e às coisas perdidas), a luz (nos poemas sobre o mar, a luz e a poesia), o mar (em quase todos os poemas), a arte (no título do livro, e em vários poemas).

Falta dizer que “as pedras negras”, que deram título ao livro de Gastão Cruz, se encontram no Museu do Louvre. Neste sentido, o livro tematiza a relação da poesia com

---

<sup>714</sup> As expressões assinaladas a negrito reportam-se ao poema de Nerval; as destacadas a sublinhado estão em consonância com as do de Antero de Quental.

<sup>715</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 75.

<sup>716</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meua poesia», loc. cit.

<sup>717</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 75.

outras formas de arte, nomeadamente a arquitectura e a escultura (“pedras negras”); e a pintura (“Jeune Homme Nu Assis au Bord de la Mer”).

A poesia, sendo uma arte da linguagem, acaba por ter uma perdurabilidade idêntica à das obras escultóricas monumentais (como “as pedras negras”). Além disso, a palavra poética possui uma transbordância que é sublinhada por Eduardo Prado Coelho, relativamente à poesia de Gastão Cruz: a “(...) transbordância da palavra poética, que é, enquanto canta, plenitude e alegria. Mesmo que o canto se teça de escassez, como canto que é, já é notícia de esperança; sinal de que a palavra permanece obstinadamente viva e resiste no seu desespero de promessa.”<sup>718</sup>

Se a morte é uma componente forte do livro, poema a poema, desenha-se uma esperança que nasce e renasce sempre. Como escreve Gastão Cruz num livro anterior (*A Doença*, de 1963): “(...) pode a esperança / renascer ainda que disperso canse / e cante disperso diante do mar”<sup>719</sup>. E, como repete em *Escassez* (1967): “Este cantar (...) / é um canto de esperança enquanto canta”<sup>720</sup>.

Embora se fale de morte e de mortos, o núcleo significativo deste livro são as “pedras negras” do rei Manishtusu, e essas nada têm de fúnebre, pois “(...) gravaram / alegria e furor no tempo antigo (...)”<sup>721</sup> e “mais de quatro mil anos já passaram”<sup>722</sup>.

No início deste capítulo, chamámos a atenção para a introdução de Gastão Cruz a *Poemas Reunidos*: “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, onde o poeta procura abrir, indefinidamente, as possibilidades interpretativas dos seus poemas. Relativamente a *As Pedras Negras*, o poeta começa por referir que elas são “em grande parte, uma elegia pelos “náufragos / amados e um dia perdidos (...)”<sup>723</sup>.

A natureza elegíaca dos poemas é uma evidência. De facto, “elegia” era, na poesia grega, um canto lúgubre, uma composição poética consagrada ao luto e à tristeza. Mas, como o próprio poeta tem o cuidado de sublinhar, relativamente a este conjunto de poemas, há uma matização de sentidos: “suponho (...) que os seus registos são mais variados do que foi notado por quantos sobre ele escreveram.”<sup>724</sup>

---

<sup>718</sup> Eduardo Prado Coelho, *O Reino Flutuante*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>719</sup> Gastão Cruz, “Elegia da Esperança 2”, *A Doença*, in *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>720</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>721</sup> *Id.*, “A Luz do Poema”, *As Pedras Negras*, in *op. cit.*, p. 352.

<sup>722</sup> *Id.*, “Diorito”, *op. cit.*, p. 351.

<sup>723</sup> *Id.*, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>724</sup> *Id.*, *ibid.*



Um dos temas centrais d' *As Pedras Negras* é, portanto, a escrita, a perdurabilidade possível das palavras escritas, mas também a relação estreita, simbiótica, que se estabelece entre a arte e a vida, no admirável monumento aos mortos que é este livro.

Há poemas em que esta convivência é mais evidente. No poema “Arte”<sup>725</sup>, a vida e a arte (a poesia) correm lado a lado, confundindo-se uma com a outra no final do poema: “a nossa arte da vida / inveterada”.

Também em “A Luz do Poema”<sup>726</sup> está patente, logo no título, a força sublimante da poesia, num cenário de máxima claridade (“luz”; “iluminando”; “meio-dia”). Neste poema há uma verdadeira intersecção entre poesia e vida: “quero rever-vos / à entrada dos vossos decassílabos / iluminando a lenta madrugada”.

O poema “Verweille Doch!”<sup>727</sup> dá também conta desta fusão da vida e da poesia, como se esta fosse um antídoto para o tempo e tivesse, talvez, a capacidade de vencer a morte: “Poderá a poesia (...) deter o furtivo / solitário segundo?”

Em “Os Sonhos são a minha Biografia”<sup>728</sup>, também é visível essa relação da vida e da poesia. Esta chega a ser mais forte do que qualquer existência anónima das palavras: “(...) as palavras que fogem / A poesia aproxima-as / do coração da vida”.

No poema “Representações”<sup>729</sup>, o próprio título remete-nos, de imediato, para a arte de representar, o que fica expresso na epígrafe, “Dreams are toys”, extraída, como atrás dissemos, da peça de teatro de Shakespeare, *The Winter's Tale*. No poema de Gastão Cruz, *Sonho e Representações* imbricam-se no “estranho mar da vida (...)”, onde a dor é omnipresente: “Mas de dia ou de noite é sempre nada / à luz do sonho a dor representada”.

Como afirma Jean-Louis Joubert, «la poésie et l'amour sont les deux seules forces capables de vaincre la mort. (...) Comme Orphée se risquant au-delà des frontières de la mort, le poète est l'homme qui transgresse les interdits et ose regarder l'invisible en face».<sup>730</sup>

*As Pedras Negras* têm uma energia incomensurável, capaz de demolir qualquer sentimento negativo e instaurar a esperança. António Ramos Rosa faz notar que: “perante o excesso da hostilidade, no limite do insustentável, tenta o poeta criar um equilíbrio contra a

---

<sup>725</sup> *Id.*, “Arte”, *op. cit.*, p. 348.

<sup>726</sup> *Id.*, “A Luz do Poema”, *op. cit.*, pp. 351/2.

<sup>727</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 352.

<sup>728</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 382/3.

<sup>729</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 383/4.

<sup>730</sup> Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, *op. cit.*, p. 5.

morte, mesmo no seu impossível limiar. É extrema a insegurança, mas a própria urgência da morte incita a viver uma outra vida (...)”<sup>731</sup>.

A arte reconcilia vida e morte, como princípios antagônicos complementares, tornando belo o aterrador. As palavras de António Ramos Rosa vão também neste sentido: “mesmo no limite em que a linguagem enfrenta o inexorável, tornando-se quase insignificante, ou quase inútil, as palavras, ainda que se extingam, afirmam uma possibilidade última, um poder inicial que as salva da extinção”<sup>732</sup>:

Que a palavra esvaziada

seja o abismo

o espelho que mente

a corrente e a corda da água que nos

salva<sup>733</sup>

Escrever sobre a morte ou com a morte por perto não é celebrá-la ou aceitá-la, é antes exorcizá-la através de um trabalho de luto que permite ao poeta libertar-se do seu peso, levando a cabo uma catarse que é já de ordem poética.

Como refere Jean-Louis Joubert, «les poètes n’écrivent pas sur, mais contre la mort. En recourant à la magie consolante que répand la douceur musicale et hypnotique des vers (...) ils tentent d’exorciser, par le moyen du langage, l’angoisse de «l’instant fatal»<sup>734</sup>.

*As Pedras Negras* são pois um monumento aos amigos mortos, e não à morte inimiga. Enquanto monumento de palavras, as “pedras negras” estão vivas e soam como uma “linguagem clara”<sup>735</sup> aos ouvidos dos mortos. Pudessem eles “ouvir” este “sopro” de poesia e “Seriam / devolvidos aos veios do visível / divisível?”<sup>736</sup>.

---

<sup>731</sup> António Ramos Rosa, “Gastão Cruz ou a Hostilidade do Mundo”, *Incisões Obliquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987, *op. cit.*, p. 148.

<sup>732</sup> António Ramos Rosa, “Sobre As Leis do Caos de Gastão Cruz”, *loc. cit.*

<sup>733</sup> Gastão Cruz, “Água”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 371.

<sup>734</sup> Jean-Louis Joubert, *La Poésie, op. cit.*, p. 24.

<sup>735</sup> Gastão Cruz, “A Mão Escura”, *Poemas Reunidos, op. cit.*, p. 345.

<sup>736</sup> *Id., ibid.*

## CONCLUSÃO

A poesia de Gastão Cruz é uma poesia nova, ainda que, por motivos geracionais, não seja considerada “nova poesia”. Passados quarenta anos de actividade poética regular, o vigor, a intensidade, e a energia da sua escrita continuam a surpreender-nos.

Ao contrário do que acontece com grande parte da poesia dos últimos anos, que facilmente comunica com o leitor, quer pelo coloquialismo da linguagem, quer pelo tom ligeiro ou confessional, a poesia de Gastão Cruz pautou-se sempre por uma exigência que se traduz numa opacidade desconfortável, sobretudo para quem procure nela um sentido claro e unívoco. É uma poesia que nunca deixou de estar atenta ao rigor da palavra, ainda que tenda, progressivamente, a tornar-se mais legível e referencial, como acontece em alguns poemas de *Rua de Portugal*. Como afirma o poeta, “nestes dois últimos livros<sup>737</sup> tive a preocupação de conseguir um tipo de expressão mais transparente, de uma legibilidade um pouco mais directa, alterando talvez um trabalho sobre a linguagem que, anteriormente, em certos casos, terá acentuado o lado estrutural dos poemas como objectos de palavras, aparentemente mais desligados de referências do real.”<sup>738</sup>

Ainda que *Crateras* e *Rua de Portugal* evitem um certo hermetismo e se tornem, conseqüentemente, livros mais “legíveis”, há todo um trabalho realizado sobre a linguagem que se mantém e que concorre para o aprofundamento da relação som/sentido, de modo a conferir-lhe uma maior plasticidade e uma maior musicalidade.

*As Pedras Negras* são um livro de viragem. Se por um lado elas fecham um ciclo, o da “tempestade do tempo”<sup>739</sup>, simbolizado pelo lugar que ocupam nos *Poemas Reunidos*, encerrando-os, por outro, abrem ou retomam um novo ciclo, onde as preocupações, tanto a nível temático como a nível da expressão, não deixam de ser as mesmas, ainda que haja ligeiras variações. Nesta circunstância, *As Pedras Negras* são o ponto de partida, nomeadamente para todo um trabalho em torno da memória<sup>740</sup>, que se manifesta já em diversos poemas do livro e que se evidencia nos dois livros posteriores. Como refere o poeta, “uma coisa muito presente nestes dois últimos livros é uma visão do passado, a tentativa de regressar a um passado e fixá-lo, detê-lo, através da memória, como se ela representasse mais tempo de vida para os mortos e uma permanência das coisas na sua forma primitiva.”<sup>741</sup> Esta tentativa de recuperar o passado através da memória, nem sempre

---

<sup>737</sup> O poeta refere-se a *Crateras* (2000) e a *Rua de Portugal* (2002).

<sup>738</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 74.

<sup>739</sup> Gastão Cruz, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *Poemas Reunidos*, op. cit., p. 31.

<sup>740</sup> Veja-se, por exemplo, a profusão de vocábulos atinentes a esta realidade, como sendo “memória”, “esquecimento”, intrinsecamente ligados ao “tempo”, e à sua “voragem”.

<sup>741</sup> Isabel Lucas, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, loc. cit., p. 75.

foi conseguida em *As Pedras Negras*. Apesar de todo o esforço, “o tempo é esquecimento”<sup>742</sup> e “nem memória nem / mar nem mão recolhem // a luz que a noite perde”<sup>743</sup>.

Quisemos, ao longo deste estudo, fundamentalmente, mostrar a pluralidade de leituras a que convidam *As Pedras Negras*.

Falámos de uma “Poética da Dor e da Negatividade”, mas este título poderia ser extensível a toda a obra poética do autor. Há todo um percurso de morte que começou a ser delineado desde muito cedo e que, ainda hoje, se mantém.

Ao estudarmos a dor, a morte, a debilidade do corpo, a fugacidade do tempo, quisemos sublinhar a presença dos seus contrários: a alegria e a vida, pois este livro é, essencialmente, uma súpula de contrários, onde há uma indiscernibilidade entre o pessimismo e o optimismo. Como afirma o poeta, “a insistência em temas como a morte, a dor, a doença, a fadiga, significa que, quando falamos deles, não é somente deles que falamos. (...) quando falam de morte, de sofrimento e de cansaço é certamente de amor, e de vida, e de esperança, que os poemas falam.”<sup>744</sup>

Ao falarmos de “encenação da enunciação” é porque entendemos que há toda uma dinâmica que sustenta o “espectáculo” da enunciação da dor, apesar do voluntário apagamento da figura do “eu”. N’ *As Pedras Negras*, apesar da autonomia relativa dos poemas, verifica-se que há entre eles relações de interdependência e complementaridade, o que nos permite ler este livro como se de um só poema se tratasse. O que nele sobressai não é tanto a voz do sujeito poético, mas a palavra, na materialidade do seu ser, feito de matéria e emoção. O livro é esse edifício que resulta da relação densa e tensa entre as palavras, e que surge dotado de uma coesão extrema, como a estrutura sólida de um “monumento funerário”.

O percurso delineado ao longo destes três capítulos visou demonstrar que este livro abarca um itinerário de luto, ainda que o seu núcleo significativo sejam as “pedras negras”.

Note-se que o título do livro encerra o que de mais positivo pode existir para quem valoriza a palavra: a capacidade de fazer perdurar a escrita. Como afirma o poeta, “o título do livro (...) não tem, na origem, nada de fúnebre: é uma simples homenagem à literatura, à vontade de escrever, de registar alguma coisa. Porém, há muitos poemas elegíacos no livro,

---

<sup>742</sup> Gastão Cruz, “Antwerpen Centraal 2”, *Poemas Reunidos*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>743</sup> *Id.*, “Caras nas Carruagens”, *op. cit.*, p. 372.

<sup>744</sup> *Id.*, “Trinta e Cinco Anos de Poesia (1960-1995)”, *op. cit.*, pp. 33/4.

que foi, em grande parte, escrito a seguir à morte de um amigo muito próximo. Nesse contexto, as “pedras negras” poderão ter também alguma relação com a própria morte.”<sup>745</sup>

*As Pedras Negras* são, efectivamente, um “monumento funerário”, como o quis denominar claramente Gastão Cruz, mas também um monumento de vida.

Por que razão optámos, então, por este título – “«A dor representada», n’ *As Pedras Negras* de Gastão Cruz”? Acima de tudo, pela sua ambivalência, que nos permitiu focar a dor e todos os sentimentos que lhe são inerentes, e também o trabalho de construção em torno da linguagem que a enuncia. Há, pois, neste sentido, uma representação da dor. E é aqui que o nosso título adquire uma dimensão positiva. Graças à metamorfose levada a cabo pelo poeta, a dor converte-se em poema e, por conseguinte, em arte. E a arte é, provavelmente, a única possibilidade de transcendência ao alcance do ser humano, só ela podendo perpetuar a *beleza* e a *alegria* do mundo:

A beleza em cada ser é uma alegria eterna:  
o seu encanto torna-se maior e nunca se há-de perder  
no nada;  
(...) sim, apesar de tudo,  
uma forma de beleza afasta o sudário  
das nossas almas sombrias. (...)

(...) também a lua  
e a paixão da poesia, glórias infinitas, tantas vezes  
nos assombram, até serem uma luz vivificadora  
para a alma, e tão estreitamente nos cingem  
que, fique a brilhar o sol ou se apaguem os céus,  
para sempre hão-de existir em nós, ou morremos.<sup>746</sup>

---

<sup>745</sup> Isaac Fernández Sanvisens, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», loc. cit.

<sup>746</sup> Byron, Shelley, Keats, *Poesia Romântica Inglesa*, [prefácio e tradução de Fernando Guimarães], Lisboa, Relógio d’ Água, 1992, pp. 67/8. Poema de Keats, cujo primeiro verso, “A thing of beauty is a joy for ever”, já foi por diversas vezes referido por Gastão Cruz.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. DO AUTOR<sup>747</sup>

*A Morte Percutiva, Poesia 61*, Faro, edição dos autores, 1961.

*Hematoma*, Covilhã, Livraria Nacional, 1961.

*A Doença*, Lisboa, Portugália Editores, 1963.

*Outro Nome*, Lisboa, Guimarães Editores, 1965.

*Escassez*, Faro, edição de autor, 1967.

*As Aves*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1969; 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1972.

*Teoria da Fala*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1972.

*Os Nomes* (reunião de todos os livros anteriores e *Os Nomes desses Corpos*), Lisboa, Assírio & Alvim, 1974.

*Campânula*, Lisboa, Edições & etc., 1978.

*Os Nomes desses Corpos*, 2.<sup>a</sup> edição, Porto, Editorial Inova, 2.<sup>a</sup> edição, 1979.

*Doze Canções de Blake*, Porto, O Oiro do Dia, 1980.

*Órgão de Luzes*, Lisboa, Edições & etc., 1981.

---

<sup>747</sup> Por ordem cronológica.



*Poesia 1961-1981*, (reunião de todos os livros anteriores e *Referentes*), Porto, O Oiro do Dia, 1983.

*O Pianista*, Porto, Limiar, 1984.

*Órgão de Luzes*, (poesia reunida), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

*As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

*Transe* (antologia 1960-1990), Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

*As Pedras Negras*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

*Poemas Reunidos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

*Crateras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

*Rua de Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

*Uma Cortina d'Água* (não editado).

“A Eugénio de Andrade, glosando a litania” (poema inédito), *Público*, 18 Janeiro 2003.

“Outro Tempo” (poema inédito), *Magazine Artes*, Março 2003.

“Havia sobretudo em ti cansaço” (poema inédito), *Tabacaria*, Abril 2003.

## 2. SOBRE O AUTOR

AAVV, *A Phala, Um Século de Poesia (1888-1988)*, Edição Especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

AAVV, “Inquérito sobre a Poesia Portuguesa do século XX”, *Cadernos de Serrúbia*, n.º 3, Dezembro de 1998.

ADÃO, Dina, “A voz do poeta”, *Algarve Hoje*, 2002.

ALEXANDRE, António Franco, “*Poesia 1961-1981*, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, n.º 81, Setembro 1984.

AMARAL, Fernando Pinto do, “O Espelho Negro da Poesia”, *Público*, 27 Novembro 1995.

\_\_\_\_ “A Temperatura das Palavras”, *Público*, “Leituras”, 22 Janeiro 2000.

\_\_\_\_ “O Fulgor da Poesia”, *Público*, “Leituras”, 07 Outubro 2000.

AMARAL, Fernando Pinto, VASCONCELOS Graça Vasconcelos, *Literaturas – Conversas com Livros, Entrevista radiofónica sobre Rua de Portugal*, Antena 2 (RDP), Outubro 2002.

CALEIRO, Maria da Conceição, “A Vida Invisível que fugia”, *Público*, 16 Fevereiro 2003.

CATTANEO, Carlo Vittorio, “Gastão Cruz: Vinte Anos de Poesia”, *Expresso, A Revista*, 17 Dezembro, 1983.

COELHO, Eduardo Prado, “Gastão Cruz: Doença, Mudança e Incêndio”, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

\_\_\_\_ “Sobre *Outro Nome*, de Gastão Cruz”, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

\_\_\_\_ “A *Escassez* na Poesia de Gastão Cruz”, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

\_\_\_\_ “Gastão Cruz: A Nitidez da Dor”, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

\_\_\_\_ “Estamos Vivos e já não temos Tempo”, *Público*, 28 Maio 1996.

CRUZ, Gastão, [instituto-camões.pt/iniciativas/arquivo/mostrlivrsofia.htm](http://instituto-camões.pt/iniciativas/arquivo/mostrlivrsofia.htm).

\_\_\_\_ *Página Seguinte* (Manual Escolar do 10º Ano de Escolaridade), Porto, Texto Editora, 2003.

FRANCO, Elisabete, “Escrever não me é Fácil”, *Entrevista, Diário de Notícias*, 18 Dezembro 2000.

GUEDES, Maria Estela, “*Campânula*, de Gastão Cruz”, *Diário Popular*, 08 Fevereiro 1979.

GIUDICELLI, Michelle, «*Les Purs Joyaux de Gastão Cruz*», [Introdução a] *Les Pierres Noires*, Bordeaux, L’Escampette Éditions, 1999.

GOMES, Simone Caputo, “A Intertextualidade na Obra Poética de Gastão Cruz”, *Revista Da Universidade de Aveiro. Letras*, 1992-1994.

\_\_\_\_ “Estelas na Memória, Linguagem das Estrelas: *As Pedras Negras*, de Gastão Cruz”, *Tabacaria*, n.º1, 1996.

\_\_\_\_ “*Rua de Portugal* Gastão Cruz”, in *Metamorfoses 4*, Lisboa, Ed. Caminho e Cátedra Jorge de Sena, Setembro 2003.

GRAÇA, Virginia Pacheco, *O Caos na Poesia de Gastão Cruz*, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

GUERREIRO, António, “A Doença do Real”, *JL*, n.º 66, 30 de Agosto, 1983.

\_\_\_\_\_ “As Razões da Poesia”, *Expresso, A Revista*, 10 Novembro 1990.

\_\_\_\_\_ “Transe (Antologia 1960-1990)”, *Expresso*, 31 de Outubro, 1992.

\_\_\_\_\_ “O Lugar da Irrealidade”, *Limiar*, n.º 3, 1994.

\_\_\_\_\_ “As Leis da Sobriedade”, *Expresso, Cartaz*, n.º 1476, 10 Fevereiro 2001.

\_\_\_\_\_ “Primeiro, o nome”, *Expresso, Cartaz*, n.º 1565, 26 Outubro 2002.

GUIMARÃES, Fernando, “Gastão Cruz: A Sinceridade das Emoções Linguísticas”, *JL*, n.º 435, 6-12 Novembro 1990.

GUSMÃO, Manuel, “Da Arte da Poesia em Gastão Cruz”, [Introdução a], *Órgão de Luzes, Poesia Reunida*, de Gastão Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

\_\_\_\_\_ “Cinque partiture, cinque voci. Differenze erranti”, in *Poesia Del ‘900, Inchiostro Nero Che Danza Sulla Carta*. Antologia di poesia portoghese contemporanea a cura di Giulia Lanciani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2002.

JÚDICE, Nuno, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (organização e direcção), Lisboa, Presença, 1996.

LADEIRA, António, “No Reino da Escassez: o Poeta Gastão Cruz”, *Diário de Notícias*, 3 Fevereiro 1991.

LEPECKI, Maria Lúcia, “Gastão Cruz: a poesia e a vida”, *Diário de Notícias*, 26 Maio 1991.

LUCAS, Isabel, “Gastão Cruz – Há um grito que gera a poesia, mas o poema é o eco do grito”, *Entrevista, Magazine Artes*, número 4, Março 2003.

LUÍS, Fernando, “O Regresso dos Poetas”, *Ler*, n.º 12, Outubro 1990.

MARQUES, Carlos Vaz, *Entrevista a Gastão Cruz*, *JL*, 11 de Novembro, 1990.

- MARTINHO, Fernando J. B., “Os Nomes, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, n.º 29, Janeiro 1976.
- MEXIA, Pedro, “Memento”, *Diário de Notícias, Dna*, n.º 310, 9 Novembro 2002.
- MORÃO, Paula, “O Pianista, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, n.º 89, Janeiro 1986.
- \_\_\_\_ “Gastão Cruz: a incerteza da mudança”, *Viagens na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Cosmos, 1993.
- NAVA, Luís Miguel, “Gastão Cruz: uma interpretação para *O Pianista*”, *JL*, n.º 129, 25 de Dezembro, 1984.
- PAYO Patrícia San, “Gastão Cruz: A Dor Compacta”, *Expresso, A Revista*, Novembro 1990.
- PITTA, Eduardo, “Transe, Antologia 1960-1990, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, n.ºs 135/6 Janeiro-Junho 1995.
- \_\_\_\_ “O Som & o Sentido. Festa da Língua”, *Ler*, Primavera 2001.
- QUEIRÓS, Luís Miguel, “A pós-modernidade é um guarda-chuva”, *Entrevista, Público, Mil Folhas*, 22 Janeiro 2000.
- ROSA, António Ramos, “Gastão Cruz ou a Hostilidade do Mundo”, *Incisões Obliquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987.
- \_\_\_\_ “Sobre As Leis do Caos de G. Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio- Letras*, 1991.
- \_\_\_\_ “«Transe», de Gastão Cruz: A Dor como uma Revelação”, *JL*, 23 Março 1993.
- SANVISENS, Isaac Fernández, «Gastão Cruz: Sóc la meva poesia», *Entrevista, Avui*, 06 Fevereiro 2003.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, “Campânula, de Gastão Cruz”, [recensão crítica], in *Colóquio-Letras*, n.º 58, Novembro 1980.

\_\_\_\_\_ *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas Portuguesas*, Lisboa, Verbo, 1995-2001.

SEIXO, Maria Alzira, “Gastão Cruz: A Vida da Poesia”, *JL*, n.º 776, 28 Junho 2000.

SOLLER, Diana, “Memórias das *Crateras* do Algarve”, *Entrevista, Público*, n.º 3992, [suplemento “Algarve, E depois do Verão...”], Fevereiro 2001, p. 20.

S/A, “Gastão Cruz: As Leis do Caos”, *Entrevista, A Phala*, n.º 19, 1990.

*www.novoslivros.online.pt*, *Entrevista a Gastão Cruz*, 2003.

### 3. GERAL

AAVV, *A Phala, Um Século de Poesia (1888-1988)*, Edição Especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

AAVV, «A Poesia no Ensino», *Relâmpago*, n.º 10, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 4/2002.

AAVV, *Bíblia Pastoral*, Lisboa, Edições São Paulo, 1993, cap. 3, v. 19.

AAVV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

AAVV, *Énonciation et Parti Pris* (Actes du Colloque de l'Université d'Anvers – 5, 6, 7 Février 1990), Walter De Mulder, Franc Schuerewegen, Liliane Tasmowski, Amsterdam, 1992.

AAVV, «Inquérito sobre a Poesia Portuguesa do século XX», *Cadernos de Serrúbia*, n.º 3, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1998.

AAVV, *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la Mort*, Christian Bourgeois Éditeur, 1991.

ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia*, Volume I, O Inferno, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1994.

AMARAL, Fernando Pinto do, *O Mosaico Fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

\_\_\_\_ “Sobre a deriva pós-moderna”, *Limiar*, n.º 10, 1998.

ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, 3<sup>o</sup> ed., Maia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace* (1957), 8<sup>e</sup> éd., Paris, P.U.F., 1974.

\_\_\_\_ *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989.

\_\_\_\_ *A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1990.

\_\_\_\_ *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BARRENTO, João, “Pequenas Dívidas, sem Angústias. A Poesia Alemã na Poesia Portuguesa Contemporânea”, *Tabacaria. Revista de Poesia e Artes Plásticas*, número 9, Outono 2000.

\_\_\_\_ “Receituário da dor para uso pós-moderno”, *A Espiral Vertiginosa, Ensaaios sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, [tradução, prefácio, cronologia e notas Fernando Pinto do Amaral], ed. bilingue, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

BERTO, Al, *Horto de Incêndio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

BISIAUX, Marcel, JAJOLET, Catherine, *40 Écrivains parlent de la Mort*, Pierre Horay Éditeur, 1990.

BRANCO, Rosa Alice, “Corpo Transfigurado”, *Limiar*, n.º 2, 1993.

\_\_\_\_ “O Poema de Pedra”, *Limiar*, n.º 7, 1996.

BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Edição Crítica de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, 2000.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais, *Cenas Vivas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.



BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1975.

BYRON, Shelley, Keats, *Poesia Romântica Inglesa*, [Prefácio e Tradução de Fernando Guimarães], Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

CAILLOIS, Roger, *O Mito e o Homem*, Lisboa, Edições 70, s/d.

CANTISTA, Maria José [coordenação], *A Dor e o Sofrimento. Abordagens*, Porto, Campo das Letras, 2001.

CARLOS, Luís Adriano [introdução e índice], *Árvore. Folhas de Poesia*. Edição fac-similada, Porto, Campo das Letras, 2003.

CARVALHO, Amorim, *Tratado de Versificação Portuguesa*, 5ª ed., Lisboa, Universitária Editora, 1987.

CEIA, Carlos, *Normas para Apresentação de Trabalho Científico*, 2ª edição, Lisboa, Presença, 1997.

CERVONI, Jean, *L'Énonciation*, Paris, P.U.F., 1987.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

CINTRA, Luís Filipe Lindley, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

COELHO, Eduardo Prado, *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972.

\_\_\_\_ *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972.

\_\_\_\_ *A Mecânica dos Flúidos: literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

\_\_\_\_ “O puro espaço dos cinco sentidos”, *Público*, 18 Agosto 2001.

COHEN, Jean, *Estrutura da Linguagem Poética*, 2º ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.

COLLOT, Michel, *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Paris, P.U.F., 1989.

\_\_\_\_\_ *La Matière-Émotion*, Paris, P.U.F., 1997.

CRESPO, Angel, *Antología de la Poesía Portuguesa Contemporánea*, Los Poetas, Tomo II, Ediciones Júcar, 1982.

CRUZ, Gastão, “*Poesia Portuguesa e Tradição*”, Revista Românica, Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, “Itinerários da Poesia”, Edições Cosmos, 1998.

\_\_\_\_\_ “Inquérito sobre a Poesia Portuguesa do Séc. XX”, *Cadernos de Serrúbia*, Fundação Eugénio de Andrade, número 3, Dezembro, 1998.

\_\_\_\_\_ *A Poesia Portuguesa Hoje*, [1976], 2ª ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1999.

\_\_\_\_\_ “Ruy Belo, teórico e crítico”, *Relâmpago*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n.º 4, 4/1999.

\_\_\_\_\_ “Como Falar de Poesia”, *Relâmpago*, n.º 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000.

\_\_\_\_\_ [Introdução a] *Toda a Terra*, de Ruy Belo, 4ª edição, Lisboa, Presença, 2000.

\_\_\_\_\_ “A Alegria e o Terror na Poesia de Eugénio de Andrade”, *Espacio Escrito / Espaço Escrito*, Revista de Literatura en dos Lenguas. N.ºs 19 y 20, Badajoz, 2001.

\_\_\_\_\_ “Dos Relâmpagos às Trevas na Poesia de Luís Miguel Nava”, Luís Miguel Nava, *Poesia Completa 1979 – 1994*. [Prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Organização e Pós-fácio de Gastão Cruz], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_ “«Nova poesia» e «poesia nova»”, *Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 4/2003.

DUPUIS et alia, *Dor e Sofrimento – uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras, 2001.

DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

ELIOT, T. S., *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992.

\_\_\_\_\_, *A Terra Devastada*, [prefácio e tradução de Gualter Cunha], Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

FONSECA, Fernanda Irene, “O perfeito e o pretérito e a teoria dos níveis de enunciação” (37-58); “Deixis et anaphore temporelle en portugais” (59-73); “Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção” (pp. 87-103), *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_, *Seuils* (1987), Paris, Éditions du Seuil, 2002.

GENTIL, Georges Le, *La Littérature Portugaise*, Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, München, Verlag C. H. Bech, 1986, p. 57.

\_\_\_\_\_, *Torquato Tasso: um drama*, [tradução João Barrento, prefácio Maria Filomena Molder], Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

GUIMARÃES, Fernando, “Revisão da Moderna Poesia Portuguesa”, *Colóquio/Letras*, 1971.

\_\_\_\_\_, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972.

\_\_\_\_\_, “Um Novo Caminho na Poesia Portuguesa Contemporânea?”, *Colóquio/Letras*, 1973.

\_\_\_\_\_, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa, Caminho, 1989.

- \_\_\_\_ *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992.
- \_\_\_\_ “Corpo a Corpo”, *Limiar*, n.º 2, 1993.
- \_\_\_\_ “A Palavra passa pelo Poema e chega à Realidade?”, *Limiar*, n.º 3, 1994.
- \_\_\_\_ “Da Casa do Ser ao Ser do Poema”, *Limiar*, n.º 7, 1996
- \_\_\_\_ in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (organização e direção), Lisboa, Presença, 1996.
- \_\_\_\_ “Estados de Alma”, *Anto*, n.º 1, Primavera, 1997.
- \_\_\_\_ “A Construção Poética na Modernidade”, *Limiar*, n.º 10, 1998.
- \_\_\_\_ “Des Années 10 aux Années 60”, *Colóquio/Letras*, 1998.
- \_\_\_\_ *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999.
- \_\_\_\_ “O Modernismo e as Outras Faces”, *Jornal Letras*, 15 de Novembro de 2000.
- \_\_\_\_ *A Poesia Contemporânea Portuguesa – do final dos Anos 50 aos Anos 90*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002.
- \_\_\_\_ “Subjectividade e Objectividade na Poesia Contemporânea Portuguesa”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 5, *Contextos de Modernidade*, Porto, Granito Editores e Livreiros, 2002.
- Hatherly, Ana, “O que é a Palavra Poética?”, *Limiar*, n.º 3, 1994.
- JAFFRÉ, Jean, *Le Vers et le Poème. Textes, Analyses et Méthodes de Travail*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1995.
- JAKOBSON, R., *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1990.

- JORGE, Luiza Neto, *Poesia 1960-1989*, organização e prefácio Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1988.
- JÚDICE, Nuno, “O Alfabeto da Casa”, *Limiar*, n.º 7, 1996.
- \_\_\_\_ *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon Publicações, 1998.
- KALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade, Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega Editora, 1999.
- LEFEBVE, Maurice-Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Bernard Grasset, 1993.
- LOPES, Nuno Lacerda, “Cenografia para o drama da nossa existência – Casa”, *Limiar*, n.º 7, 1996.
- LOPES, Oscar, “Anos 60” e “Poesia Experimental ou Afim”, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.
- LOPES, Silvina Rodrigues, “O Reconhecimento”, *Limiar*, n.º 5, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio D’Água, 1987.
- \_\_\_\_ *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois Crepúsculos. Sobre a poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.
- MAGALHÃES, Rui, “Poesia e Filosofia: As Sombras do Eco”, *Limiar*, n.º1, 1992.
- \_\_\_\_ “Uma Espécie de Silêncio”, *Limiar*, n.º 3, 1994.

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1992.

MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

\_\_\_\_\_, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_, “Poesia Portuguesa 1960-1990: A Experiência dos Limites”, *Iberoromania, Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas*, n.º34 Gustav Siebermann, 1991.

MARTINHO, Fernando J. B., “Balanço do ano literário de 1981”, *Colóquio/Letras*, n.º 60, Março 1982.

\_\_\_\_\_, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do “Orpheu” a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

\_\_\_\_\_, “Poesia”, *Colóquio/Letras*, n.º 78, Março 1984.

MARTINS, Manuel Frias, *Dez Anos de Poesia em Portugal 1974-1984 Leitura de uma Década*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

MENDES, Ana Paula Coutinho, “Da Referência em alguma Poesia Contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 5, *contextos de modernidade*, Porto, Granito Editores e Livreiros, 2002.

MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, 2ª ed. revista, São Paulo, Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_, *As Estéticas Literárias em Portugal*, vol. III, Século XX, Lisboa, Caminho, 2002.

MORÃO, Paula, “Poesia e História – O Nó Górdio”, *Limiar*, n.º 5, 1995.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4ª éd., P.U.F., Paris, 1989.

MORIN, Edgar, *L’Homme et la Mort*, Paris, Seuil, 1991.

- NERVAL, Gérard de, *As Quimeras*, [tradução e introdução de Alexei Bueno], Edição bilingue, Lisboa, Hiena Editora, 1995.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992.
- PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, Lisboa, Relógio D' Água, 1995.
- PITA, António Pedro, "O Corpo e a Escrita", *Limiar*, n.º 2, 1993.
- \_\_\_\_ "Fragmentos de uma Poética da Casa", *Limiar*, n.º 7, 1996.
- POJARLÍEVA, Sidónio, *Espaços*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- QUENTAL, Antero, *Sonetos Completos*, Lisboa, Editores Reunidos, Lda., 1994 e R.B.A. Editores, S.A., 1996.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed., Coimbra, Almedina, 1992.
- \_\_\_\_ "A Semiose Literária", *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, pp. 132-165.
- REYNAUD, Maria João, "O Apelo das Imagens", *Limiar*, n.º 11, 1999.
- \_\_\_\_ *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- \_\_\_\_ *Fernando Echevarría Enigma e Transparência*, Porto, Caixotim Editores, 2001.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit 3. Le Temps raconté*, Paris, Éditions Seuil, 1985.
- \_\_\_\_ *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- RILKE, Rainer Maria, *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*, [prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela], Porto, Edições Asa, 2001.
- \_\_\_\_ [Prefácio], *Mitsou. Quarenta Desenhos de Balthus*, Lisboa, Relógio D' Água, 2002.

- RODRIGUES, Urbano Tavares, “O Tema da Morte na Moderna Poesia Portuguesa”, *Graal*, n.º 4, 1997.
- ROSA, António Ramos, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- SENA, Jorge de, “Amor e Literatura”, *O Reino da Estupidez*, Lisboa, 3º ed., Edições. 70, 1984.
- SHAKESPEARE, William, *O Conto de Inverno*, [tradução de Gastão Cruz], Lisboa, Relógio d’Água, 1994.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1993.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, *Portugal Maio de Poesia 61*, Maia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- SILVEIRA, Laureano, “Requiem”, *Limiar*, n.º 10, 1998.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (Org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002.
- S/A, *La Mort Aujourd’hui*, Cahiers de Saint-Maximin, Collège d’Échanges Contemporains, Marseille, Éditions Rivages, 1982.
- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Sá da Costa, 1983.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu’est-ce que le Structuralisme? 2 Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- VALÉRY, Paul, *Tel Que I*, Paris, Gallimard, Idées, 1971.
- \_\_\_\_ *Tel Que II*, Paris, Gallimard, Idées, 1971.
- YEATS, W. B., *Uma Antologia*. [Seleção e Tradução de José Agostinho Baptista], Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.



## ANEXOS



## Hippolyte FLANDRIN<sup>1</sup>

Lyon, 1809 - Rome, 1864

*Jeune homme nu assis au bord de la mer. Figure d'étude*

1836 H. : 0,98 m. ; L. : 1,24 m.

Comme l'*Oedipe* peint par Ingres, maître de l'artiste, ce nu fut expédié à Paris en 1837 comme "envoi" de quatrième année de pensionnaire à l'Académie de France à Rome. La leçon puriste d'Ingres est ici poussée à l'extrême : le corps humain tend vers la forme primordiale du cercle.

Acquis sur la liste civile de Napoléon III en 1857 et donné par l'empereur

Département des Peintures

---

<sup>1</sup> Informação fornecida aos visitantes do Museu do Louvre, em Paris.



---

<sup>2</sup> Pormenor da pintura de Jean-Hippolyte Flandrin, «Jeune Homme Nu assis au bord de la Mer».

## Obélisque de Manishtusu, roi d'Akkad<sup>750</sup>

Epoque d'Akkad, vers 2270 avant J.-C.

Diorite

H. : 1,40 m. ; L. : 0,60 m. ; Pr. : 0,60 m.

Ce monument comporte 1519 cases d'écriture d'une grande élégance décorative. La monarchie d'Akkad suscita l'éclosion d'un art monumental sculpté dans la dure diorite que les souverains faisaient venir de très loin. Manishtusu rapporte qu'il fit traverser "la mer inférieure", c'est à dire le Golfe arabo-persique, à des bateaux, et qu'après avoir vaincu trente-deux rois, "il tira des montagnes d'au-delà de la mer des pierres noires". Le texte rapporte de très importants achats de terre effectués par le roi. Il constitua de grands domaines qu'il partagea en lots pour les donner à ses officiers sur lesquels reposait la stabilité du royaume et dont il s'assurait ainsi la fidélité. C'est un document important de l'histoire du droit.

Trouvé à Suse, Iran

Fouilles J. de Morgan, 1898

Département des Antiquités orientales et  
arts d'Islam

---

<sup>750</sup> Estas informações vigoram no Museu do Louvre, em Paris, junto às Pedras Negras, que deram título ao livro de Gastão Cruz.

“Sobre as Tábuas”

Está encenada a morte  
As ruas irradiam  
do meu corpo parado

Sou o espelho do tempo  
que regressa  
da cidade oscilante sobre as tábuas

No meu corpo o reflexo dos que passam  
Que significo? Apenas a paragem?  
Viver é acordar Por isso falo

“Em Poucas Linhas”

Por que nos demoramos num lugar?  
Inútil procurar a razão do castigo  
Como um petróleo róseo há-de lavar  
os caminhos do sangue a dor lunar  
que o aviso da noite traz consigo<sup>751</sup>

---

<sup>751</sup> Ambos os poemas surgiram na Revista de Poesia *Limiar*, n.º 3, em 1994, antes da edição de *As Pedras Negras*, figurando junto de poemas que dariam corpo ao livro. Todavia, nem um nem outro incorporaram o volume.

## ERRATA:

- p. 8 N (nota 8) onde se lê *id* leia-se Gastão Cruz;
- p. 12 N (penúltima linha) onde se lê «e ~eu» leia-se «e o ~eu»;
- p. 16 N (l. 17) onde se lê ~contemporâenos", leia-se ~contemporâneos";
- p. 17 N (l. 18) Suprima-se o seguinte período: ~Mas nem só o tempo e o espaço são metafóricos";
- p. 17 N (l. 19) onde se lê ~o lexema ~morte"nunca aparece" leia-se ~o lexema ~morte" apenas aparece duas vezes";
- p. 17 N (penúltima linha) onde se lê "houvera acontecido" leia-se "havia acontecido";
- p. 18 N (l. 9) onde se lê ~n' *As Pedras Negras*, a sua incredulidade" leia-se ~n' *As Pedras Negras* a sua incredulidade";
- p. 19 N (l. 7) onde se lê ~O outro que morreu, não é um outro qualquer" leia-se ~O outro que morreu não é um outro qualquer";
- p. 20 N (poema) onde se lê ~Recomeçam o irremediável" leia-se "recomeçam o irremediável";
- p. 32 N (poema) onde se lê ~Nelas o pensamento" leia-se "nelas o pensamento";
- p. 35 N (nota 147) N onde se lê ~Este verso" leia-se ~Este fragmento de verso";
- p. 36 N (poema) onde se lê ~simples emanações de luz" leia-se "simples emanações da luz";
- p. 39 N (l. 4) onde se lê ~precipitando-o" leia-se "precipitando-o";
- p. 41 N (último parágrafo) onde se lê ~ela é a imagem" leia-se ~ele é a imagem";
- p. 54 N (l. 5) onde se lê ~revivê-mo-lo" leia-se "revivemo-lo";
- p. 57 N (nota 278) onde se lê ~ensevellissement", leia-se ~ensevelissement";
- p. 73 N (l. 21) onde se lê ~como em *Crateras* está", leia-se ~como em *Crateras*, está";
- p. 75 N (poema) onde se lê ~Depois de os ter...", leia-se "depois de os ter...";
- p. 77 N (l. 15) onde se lê ~esse enigma baço que" leia-se ~esse enigma baço, que"
- p. 81 N (l. 10) onde se lê ~à rebelia" leia-se "à revelia";
- p. 82 N (l. 17) onde se lê ~sugem as víboras" leia-se ~surge a víbora";
- p. 91 N (última linha) N onde se lê ~mesmo" leia-se "mesmos";
- p. 91 N onde se lê ~um, serve", leia-se ~um serve";
- p. 91 N (nota 457) onde se lê ~Elisabete Franco" leia-se ~Elisabete França";
- p. 101 N (poema) onde se lê ~No céu do palco" leia-se "no céu do palco";
- p. 102 - (l. 17) onde se lê ~pela uso" leia-se "pelo uso";

- p. 108 N (poema) onde se lê "para os cegos ..." leia-se "para cegos ...";
- p. 117 N (nota 596) onde se lê "Elisabete Franco" leia-se "Elisabete França";
- p. 120 N (l. 16) onde se lê "surpreender pela linguagem, é" leia-se "surpreender pela linguagem é";
- p. 121 N (antepenúltima linha) onde se lê "aenta" leia-se "assenta";
- p. 122 - (nota 626) onde se lê "Elisabete Franco" leia-se "Elisabete França";
- p. 131 - (perto do final) onde se lê "a nossa ver" leia-se "a nosso ver";
- p. 133 N (última linha) onde se lê "se estebelece" leia-se "se estabelece";
- p. 134 N (poema) onde se lê «porte le soleil de la Mélancolie» leia-se «porte le soleil noir de la Mélancolie»;
- p. 147 N onde se lê "Elisabete Franco" leia-se "Elisabete França";
- p. 160 N onde se lê "Struturalisme" leia-se "Structuralisme";
- p. 162 N onde se lê "nota 1" leia-se "nota 748";
- p. 163 N onde se lê "nota 2" leia-se "nota 749".