

# IMAGENS DO OMINOSO EM *OUTRO NOME*, DE GASTÃO CRUZ

*António Carlos Cortez*  
(Universidade de Lisboa)

---

## RESUMO

Interrogaremos neste ensaio a questão do ominoso em *Outro Nome* (1965), de Gastão Cruz e a expressão tenebrosa do real nestas dez canções. Procuraremos ver as condições de possibilidade de uma figuração textual negativa; quais os sentidos da decepção, da angústia e da melancolia no contexto de produção de *Outro Nome*. Como se engendram à luz da poética do autor (convocando, sempre que possível, outros poemas da sua obra) o palimpsesto camoniano e o efeito citacional. Procura-se também entender de que forma a construção de cenários negros e deceptivos concorre para uma interpretação do tempo histórico (o fascismo português). Que processos retóricos firmam, nestas composições, uma linguagem neo-maneirista e uma visão do mundo toldada por uma “tenebritas”, à luz da qual os lugares convocados para o texto são lugares onde o mal, a tristeza, o assombroso exigem uma linguagem árida, obsessiva e tensional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ominoso; decadência/tragédia; melancolia.

## ABSTRACT

In this essay, we will interrogate the question of ominous in *Outro nome* (1965), of Gastão Cruz, and the dark expression of the real in these ten pieces. We will seek the conditions of possibility of a negative textual figuration; what are the meanings of disappointment, anguish and melancholy in the production context of *Outro nome*. How are engendered in the author's light of the poetic (calling, whenever possible, other poems of his work) and the palimpsest of Camões and the citational effect. Also seeks to understand how the construction of dark's and disappointing scenarios contributes to an interpretation of historical time (Portuguese fascism). That rhetorical processes confirm, in these compositions, a language neo-mannerism and a world vision obscured by a «tenebritas», in the light of which the places called to the text, are places where the evil, the sadness, the astonishing require an arid, obsessive and tensional language.

**KEYWORDS:** Ominous; decadence/tragedy; melancholy.

“**ominoso**: *adj.* 1. agoirento; agoireiro; agoureiro; agourento; azarento; aziago; desditoso; desgraçado; desventurado; funesto; infausto; infeliz; maligno; nefasto; negregado; sinistro”.

(in *Dicionário Houaiss.*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, p. 436)

“*Vês os versos Proteges as cicatrizes  
e as glórias da pele entristecida  
Por elas vives e por elas vive  
a beleza que crias e te cria*”

Gastão Cruz, “On Melancholy” (inserto em *Teoria da Fala*, 1972),  
in *Os Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009, p. 148.

## 1.

A questão do ominoso associado ao trágico na Literatura Portuguesa não é tema absolutamente novo. Poder-se-á elencar algumas obras, da poesia ao romance, do teatro a outros textos paraliterários, nas quais é evidente o tema do ominoso ou, se quisermos, a construção de atmosferas ominosas associadas a temas ou tópicos pertencentes ao campo lexical da “decadência” ou do “trágico”.

A título de exemplo, lembre-se o que escreve Camões na estrofe 145 de *Os Lusíadas*. O poeta, desiludido da pátria e condenando o desconcerto social do país, sentencia:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho  
Não no dá a pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na rudeza  
Duma austera, apagada e vil tristeza. (CAMÕES, s/d., 353)

Mas o ominoso, enquanto indício do trágico, está também presente no *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, logo na cena I do primeiro acto, quando Madalena de Vilhena, personagem cega do drama, lê o episódio de Inês de Castro, inserto no Canto III da épica camoniana. Da analogia entre Madalena e Inês decorre a atmosfera de mau presságio, pois se vive “Naquele engano d’alma ledo e cego/ Que a fortuna não deixa durar muito...”. E, na verdade, a ambiência ominosa já se pressente na descrição da “Câmara antiga” onde essa primeira cena ocorre.

Veja-se, com particular atenção, a indicação quanto ao tempo: “É no fim da tarde”, isto é, é no fim da luz diurna, é já no tempo do crepúsculo, tão ao gosto daquele tom aziago dos românticos para os quais a paisagem espelhava os estados de alma do “eu”, considerando-se também como

paisagem íntima, ou vivência singular da temporalidade, aqueles mundos de maravilhoso e fantasia, de exotismo e de fantástico que, a personalidades como Garrett, entre nós, ou Byron, na Literatura Inglesa, catalisavam a apreensão de um mundo feito de sinais nefastos, vestígios negros, maus agouros. A este respeito, mas numa via que será de condenação dessa visão “merencória” ou dessa *tristitia* românticas como causas de um viver conducente ao fracasso, como não evocar aqui o suicídio de Pedro da Maia, uma das passagens da nossa literatura em que melhor se revela o funcionamento do ominoso? Regressando à casa paterna, malsinado pelo adultério de Maria Monforte, o ominoso constrói-se por meio de sinais climáticos e por meio de uma escolha vocabular – os verbos, todos eles pertencentes ao campo lexical da morte – criteriosa e que acompanha a descrição física e psicológica de Pedro, emblema ou símbolo aziago por excelência:

Uma sombria tarde de Dezembro, de grande chuva, Afonso estava no seu escritório lendo, quando a porta se abriu violentamente e, alçando os olhos do livro, viu Pedro diante de si. Vinha todo enlameado, desalinhado, e na sua face lívida, sob os cabelos revoltos, luzia um olhar de loucura. O velho ergueu-se aterrado. E Pedro sem uma palavra atirou-se aos braços do pai, rompeu a chorar perdidamente.[...]. (QUEIRÓS, s/d. p. 44)

A Pedro, vê-lo-emos, pela última vez, escrevendo, “à luz de duas velas” (como se indiciando já a cerimónia fúnebre), a face já “envelhecida e lívida” onde “dois sulcos negros faziam-lhe os olhos mais refulgentes e duros”. Afonso adivinha, com uma opressão que “a cada momento o fazia erguer sobre o travesseiro”, a morte iminente. Figura-se a anagnórise: “silêncio da casa e do vento que calmara, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro. A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo – quando de repente um tiro atirou a casa.” (QUEIRÓS, s/d. p. 52)

Sem querermos ser exaustivos, evoquemos ainda o ominoso em Cesário Verde, o qual, no seu “O Sentimento dum Ocidental”, coloca o narrador, um *flâneur* urbano, percorrendo um itinerário – a Lisboa de finais do século XIX – com inúmeros sinais nefastos e aziagos: desde logo os versos de abertura que indicam ao leitor o tempo e o espaço em que decorrerá a viagem:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

Como refere Helder Macedo, “nesta sua obra-prima poética, Cesário” sobrepõe “o mapa da cidade real ao mapa de um Inferno metafórico.” (MACEDO, 2007, p. 104) e, em consonância com essa construção sobreposta dos espaços, Cesário arquitecta a visão da decadência histórica, simbolicamente projectando sobre o poema esse “mundo de Equidna” onde passam, nas ruas da urbe, “a grande cobra”, “a lúbrica pessoa”; espaço onde

há “uma acumulação de corpos enfezados”, e se vive sonhando “o Cólera” e imaginando “a Febre”, cujas maiúsculas animizam como se de forças demoníacas se tratassem. Porque, no limite, o ominoso é tangencial às figurações da morte e da doença, do apocalíptico desfilar de entidades ligadas ao tópico da decadência – veja-se como a cidade é onde “Amareladamente os cães parecem lobos”, sendo que a transfiguração do cão em lobo, é uma metamorfose que acompanha a visão perplexa do poeta, feita de zoomorfoses. Esta é uma visão que se afunda num mundo repugnante e que merece, da parte do *flanêur*, observações críticas severas (“Mas se vivemos emparedados/ Sem árvores, no vale escuro das muralhas”), investivando, por alusão, o próprio país, lugar infernal e onde tuberculizam engomadeiras e vencem, na sôfrega exploração quotidiana, as “esquálidas”, “as impuras”.

De facto, o símbolo da raposa – animal que zoomorfiza a mulher sensual em “Cristalizações” – está relacionado, no imaginário ocidental, com a traição e a adulteração do amor (cf. LURKER, 1997) e a entrega à sexualidade corruptora dos “bons trabalhadores”. Ominosamente, “ao cimo da barroca”, surge uma “figura fina”, de rosto agudo, a qual excitará esses trabalhadores, que “calçam de lado a lado a longa rua”, e que “como bovinos”, como “animais comuns”, passam a olhá-la “sanguínea, bruta”. Ela, envolvida, no frio de Dezembro, “num casaco à russa” (feito de peles, provavelmente e remetendo para a *Vénus em Peles*, de Sacher-Masoch), “atravessa/ covas, entulhos, lamaçais, depressa/ com seus pezinhos rápidos, de cabra!”. Diz-nos o narrador que essa mulher é um “demonico”, o que, à luz do *topoi* da exploração do homem pelo homem, e vista alegoricamente, reenvia ao “anti-britanismo” como obsessão literária nos diversos autores finiseculares de Oitocentos<sup>1</sup>.

Em Cesário a oposição entre cidade e campo ou entre norte e sul é, bem vistas as coisas, uma oposição instrumental: quer-se, no fundo, fazer a representação simbólica da Inglaterra – a “Milady” que é “perigoso contemplar” – exploradora dos povos meridionais, os do Sul da Europa, conjuntamente com as “civilizações do luxo” (da economia e da guerra, tais como a Alemanha e restante Europa do Norte). E assim, em Cesário, é natural que o espaço infernal da cidade aterrorize, pois é o espaço urbano, oposto ao campo/sul da Europa; importação de quanto, ao Norte, pela tirania do dinheiro, corrompe o homem e o torna lobo do seu semelhante.

Na cidade de Cesário o ominoso está nos “gritos de socorro, estrangulados”, e percebe-se o perigo da violência urbana: “as folhas” são “folhas de navalhas” que o poeta entrevê na escuridão da babélica cidade, onde se assiste a “Tanta depravação nos usos, nos costumes!”, como lemos em “Contrariedades”. O mundo é, pois, “dor humana” – no “Sentimento dum Ocidental” – e já estamos bem longe do saudoso bucolismo, ainda que se evoque, em vão, o som “pastoril duma longínqua flauta”. Estamos também longe do rio das Descobertas, pois, no espaço ominoso da cidade, o rio transformou-se num “viscoso” curso de água que pantanosamente “reluz”.

Trata-se, como igualmente se prefigura em Baudelaire, do nascimento da Modernidade atormentada e sepulcral; ainda que a voz do narrador convoque uma regeneração futura, apesar do terror histórico do

presente, é o ambiente crepuscular, depressivo, trágico, que fixa o cântico de Cesário Verde:

E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A Dor Humana busca amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!  
(VERDE, 2006, pp. 132-138)

Tragédia, desgraça histórica e decadência. Ideias ou lexemas correlatos. É aquele último, aliás, o conceito que António Manuel Machado Pires desenvolve na sua conhecida exegese da “Geração de 70”, *A Ideia de Decadência na Geração de 70* (1980) e cujo significado poderíamos, sem esforço, relacionar com o de ominoso, semanticamente considerado.

“A nossa fatalidade é a nossa história”, diz Antero na sua conferência de Maio de 1871 e, posicionando-se criticamente face ao seu tempo, o autor de *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* chega mesmo a referir razões de ordem política (o fim do municipalismo e instauração do Absolutismo), de ordem religiosa (o estabelecimento da Inquisição) e de ordem histórica (o expansionismo, que conduziu as elites ao luxo, factor de decadência segundo Taine) que explicam, à saciedade, os motivos da degenerescência portuguesa. Fatalidade histórica, porquanto, tragicamente, como o alusivo título, *Os Maias*, do seu contemporâneo Eça, sugere, Portugal seja como a civilização maia, a qual, depois de uma época de apogeu, decaiu no “gosto da cobiça e da vileza”...

Teríamos, ainda por hipótese, nas obras de António Nobre um dos momentos mais singulares da construção do ominoso na viragem do século XIX para o XX. Por exemplo, na torrencial litania que é “Males de Anto”, ou em “Viagens na Minha Terra”, texto em que o oscilante universo interior do eu “tão magro, tão sumido...” reflecte o macrocosmos de um país a negativo, em processo de aluimento político (“Ó Portugal da minha infância /Não sei que és, amo-te a distância, [...]”), ou ainda em “Lusitânia no Bairro Latino”, composição em que o ominoso é similar aos temas do exílio, seguindo-se os tópicos bíblicos do “ubi sunt”: “Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?”, pergunta-se...) e em Camilo Pessanha duas outras expressões do ominoso no final do século XIX, neste último, quanto mais não fosse, pela sensação alucinatória e pela estesia que configuram um “eu” que se quer diluir, “sumir-[se] no chão como faz um verme”, máxima apoteose da morte pelo fim da assinatura e diluição autoral sob a influência nefasta de um destino calamitoso.

Lembremos o que nos diz Machado Pires a respeito do conceito de “decadência”, plausível de se jogar na mesma rede vocabular de “omnoso” (Machado Pires recorre à definição de Manuel Antunes):

Em história da cultura, *decadência* designa, [...] “a queda progressiva, o declínio, o começo da dissolução de qualquer realidade viva e, muito particularmente, de uma realidade sociocultural ou histórico-cultural: uma nação, um Estado, uma Civilização”. [Decadência] implica, pois, uma

perspectivação da realidade histórica, quando olhada num tempo de novas crenças e convicções que, dramaticamente desvalorizam as outras mais velhas. (PIRES, 1980, p. 19)

A esta luz, na poesia portuguesa do século XX são profusas e fecundas as leituras da realidade sócio-histórica nacional segundo a tópica dos indícios fatais ou de um Mal que conduz a história do país para um fim nefasto. Ideias – e, mais que ideias, a sensação – de “decadência” ou de “crise”, jamais estiveram ausentes nas obras de poesia dos mais celebrados autores do novecentismo. *Mensagem*, único livro publicado em vida de Fernando Pessoa, encerra com um ominoso “Nevoeiro”, que nem a despedida “Valete Fratres” consegue mitigar, mesmo se imbricada numa velada saudação fraterna que aponta à necessidade da esperança entre os portugueses. Em Jorge de Sena, por seu turno, são evidentes as marcas de uma negatividade em relação ao país e aos seus contemporâneos (que poemas como “A Portugal” ou “Carta aos Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya” podem ilustrar). Um livro como *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969) é, entre muitas outras coordenadas de leitura possíveis, uma viagem ao inferno do país real, o Portugal do fascismo, mas viagem também ao continente europeu encarcerado numa guerra fria asfixiante, simbolizada num muro que espartilhava o Continente e realmente vivida como ameaça do nuclear sobre o mundo. E Sophia, em *No Tempo Dividido* (1954), não deixa de invectivar a atmosfera da época, ominosa, trágica:

As paredes são brancas e suam de terror  
A sombra devagar suga o meu sangue  
Tudo é como eu fechado e interior  
Não sei por onde o vento possa entrar

Toda esta verdura é um segredo  
Um murmúrio em voz baixa para os mortos  
A lamentação húmida da terra  
Numa sombra sem dias e sem noites

Na secção “As Grades”, de *Livro Sexto* (1962), falar-se-á do país necessário, “de pedra e vento duro”, da esperança num “país de luz perfeita e clara”, oposto à realidade decadente dos “rostos de silêncio e de paciência/ Que a miséria longamente desenhou/ Rente aos ossos com toda a exactidão/ Dum longo relatório irrecusável” (ANDRESEN, 1999, p. 141)

## 2.

Portanto, a interpretação da realidade histórica de Portugal pode, sem esforço, patentear o modo como as figurações do ominoso têm merecido diversas realizações estéticas, em muitas delas figurando Portugal ou o mundo em que vivemos como um espaço tormentoso, desconcertado e babilónico.

Aliás, essa apreensão do emparedamento e asfixia do sujeito contemporâneo, essa imersão no Mal, vivendo-se um quotidiano de malignidade e feito de contínuos absurdos, configura-se também em poetas como

Ramos Rosa (com poemas em que se condena o enclausuramento da vida burocrática e fascizante em “O Boi da Paciência” ou em “Telegrama sem Classificação Especial” ou ainda “O Funcionário Cansado”), ou Cesariny (em textos de ataque à sórdida realidade policiária, exigindo-se, contra essa realidade, a liberdade livre de rimbaudiana revolta, em “Corpo Visível”, ou em “intensamente livre” ou “you are welcome to elsinore”). A expressão poética traduz, frequentemente, o combate contra as atmosferas pavorosas de uma época histórica – o Fascismo, de 1933 a 1974 – e invectiva a perigosa, a tenebrosa, a triste e nefasta vida sob um regime autocrático e totalitário. O Mal, como tema na poesia portuguesa (e brasileira também – ou tão-só o Mal como tema e motivo literário), terá sempre de passar pelo entendimento das circunstâncias políticas e sociais em que a própria poesia evoluiu. Do neo-realismo aos anos setenta, muita da poesia portuguesa se agrupará em torno de um mesmo combate ideológico. Os indícios de uma tragédia colectiva, a construção de um ominoso tem que ver com essa luta pela liberdade da poesia e da imaginação.

Nesse sentido, a descrição da atmosfera dos anos sessenta portugueses tem, em Gastão Cruz, um dos mais altos modelos. O poema é, nestas canções, uma “totalidade estruturada”, que a reelaboração dos esquemas sintácticos tradicionais agudiza e complexifica. Mas intensifica-se, em *Outro Nome*, a ideia de que a realidade é metamórfica, como se a realidade observada (algo que no seu último livro *Observação do Verão*, já de 2012, se tornasse metamorfose do tempo na memória de um Verão eterno) tivesse, no poema, uma solução similar à da escrita – tudo se retorce e amplia à medida que avançamos num tempo escuro, nessa passagem das estações, que nos levam do Verão ao Inverno e deste à impossibilidade de habitar o próprio tempo. É o “mal total” ou, se quisermos, a assunção de um impedimento, de qualquer coisa de maligno que se abate sobre a história do sujeito e dos seus contemporâneos. Para tal, a consciência de um discurso que superasse certa ambiência pessoana ou presencista, ainda comum em tantos poetas dos anos cinquenta, impunha-se.

Tem uma importância fundamental a poesia de Carlos de Oliveira, neste contexto. Na sua obra encontraremos um dos momentos mais invulgares de expressão da decadência e do trágico, especialmente se pensarmos nas relações subterrâneas que Oliveira estabelece com Raul Brandão. Essa invulgaridade tem que ver com a laboração dum ominoso colectivo que exigiria uma linguagem poética extremamente ponderada e acutilante, e em que, ao mesmo tempo, a visão da História decorresse de uma leitura empenhada das circunstâncias sócio-históricas: Oliveira é da geração que presencia o fascismo, o nazismo, a Guerra Civil de Espanha, a II Guerra Mundial, a Guerra Fria. Não só em termos mais propriamente políticos, mas também em termos de empenhamento estilístico ou, se quisermos, de descoberta de um outro modo de dizer a poesia, o país, o sujeito, a vida, a morte, há, nas primeiras obras (de *Mãe Pobre*, de 1942, a *Descida aos Infernos* de 1949), uma ideia de linguagem de que não está ausente o fundo

trágico a que se refere Eduardo Lourenço e que Rosa Maria Martelo corrobora, referindo os modos como a aridez do discurso do autor de *Colheita Perdida* sustenta uma inscrição do olhar do sujeito no mundo pautado por uma melancolia negra. Esse mesmo fundo trágico vamos encontrá-lo nas canções de Gastão Cruz, pela escolha de símbolos ominosos e que sugerem, na atmosfera geral dos textos, a predominância de um mundo feito de espectros, mais que de vida concretamente vivida ou vista pelo “eu”.

Se, em Gastão Cruz, as ruas são frias, as “vidraças” são fronteira entre espaço fechado e desejo de liberdade, inútil linha de visão; a cidade é “cansada” e Lisboa tem “uma luz turva” vinda do rio; o pó é sinal e vestígio da vida letárgica (“vivemos na tristeza sossegados”), poderíamos, em todo o caso, evocar a realidade espectral da Pátria, essa ama de maus agouros, na poética inicial de Carlos de Oliveira. Ao mundo fantástico e assustador de Oliveira, onde há Lobisomens, bruxas, Inquisição, o luar de nefastos indícios colectivos e uma gestualidade da escrita que obriga o poeta a ser a voz dos que não têm voz, sucede a poesia de Gastão Cruz – feita de uma diluição da voz autoral, mas que nem por isso deixa de desenhar, nos poemas, um mundo tantas vezes pejado de enigmas e desgostos; mundo feito daquela “treva” que atravessa as canções de *Outro Nome*. O autor de *Turismo* (1942) oferece-nos uma das mais acabadas expressões de um ominoso simbolizado na “noite ocidental” e nos “ventos de agouro”, ambiente em que apodrece a existência colectiva e tudo conduz ao desespero de um povo feito dos “humilhados cristos desta paixão”. Gastão Cruz, por seu lado, dá-nos em *Outro Nome*, e para além do vanguardismo desses textos, a imagem asfixiante e infernal de um mundo inabitável. Não há, nas dez canções deste livro, presença humana – os textos nascem como alegorias do espaço citadino, ou próximo dele – o mar, o rio – esvaziado, desumanizado. Em ambos há um discurso toldado por uma treva, a qual é muitas vezes comprovada pelas descrições dos cenários onde o sujeito dos textos evolui. Se a Gândara é o lugar calcinado em Carlos de Oliveira, lugar estéril por excelência, o espaço lunar e pantanoso onde a vida se mineraliza, funcionando como metonímia do próprio país; nas dez canções de Gastão Cruz é Lisboa o lugar estéril, o espaço “amargo”, maldito, onde se vive numa turvação e constante amargura:

Tememos o sossego o duro pó  
das vidas acabadas  
o silêncio do tejo que conduz  
a poeira da morte e não a lava  
das águas o clarão da surda morte  
de portugal a limpidez mortal (CRUZ, 2009, p. 84)

Não raro, a descrição dos espaços nas dez canções de Gastão Cruz se relaciona com os modos de apreensão do tempo por parte de uma geração – a dos anos sessenta – contemporânea da luta estudantis e da Guerra Colonial (1961-1974). Também por isso, na sua produção poética, Gastão

Cruz inscreve a notação das estações do ano, dos lugares (Lisboa, a ria de Faro, destinos vários), do corpo, do amor e da morte sob o mesmo regime do ominoso, como se algo de absolutamente fatal e decisivo impedisse, desde sempre, o sujeito de viver a vida em toda a sua plenitude.

É, de resto, o que lemos em alguns emblemáticos poemas do autor nos quais a própria construção de uma linguagem densa e engenhosa, sintacticamente complexa, vem a reboque de um sentimento do tempo predominantemente fatal. Desde “Um verso é uma zona proibida” (*A Morte Percutiva*, 1961 – livro em que, de facto, “É flagrante a ambiência política desse livro, escrito em plena vigência do fascismo”, como esclarece Luís Maffei<sup>2</sup>), até poemas como “Outono do amor que folhas moves”, de *As Aves*, ou “Paráfrase” (de *Teoria da Fala*, de 1972), onde o peixe devorador (o tempo? O poema? A memória? O mal?) é “peixe/ deitado no meu peito e vivo/ entre ruínas”, sem colocar de lado, neste contexto, outras grandes composições de Gastão Cruz, como “A Luz do Poema” (onde se fala do “Sol Negro”, símbolo do ominoso e da melancolia reenviando para Nerval e Antero), ou o poema “A Destruição das Cidades” (de *O Pianista*, 1984). Em textos mais recentes, como “Noite”, enquadra-se a leitura de Baudelaire, para cujo poema Gastão reenvia, na apreensão de um tempo aziago, feito de uma “luz mortal” que se desfez “há muito nas cidades”; vivência de um tempo monstruoso, comparando a mesma “grande cobra”, de cesárica reminiscência: “como uma grande cobra a morte dorme e espera/ Tem o corpo do mundo deitado entre os anéis/ para o mostrar inerte à luz do dia”.

Terá razão, a propósito do que temos vindo enunciando, Manuel Gusmão quando, a respeito da trilogia *Outro Nome*, *Escassez* e *As Aves*, livros que, respectivamente, vêm a lume entre 1965 e 1969, afirma que “Gastão Cruz [...] se apropria [...] de algumas palavras e de modos do seu tratamento tropológico ou da sua glosa como modo de constituir a tópica do discurso; do jogo com as posições sintácticas e seus efeitos rítmicos, assim como de uma arte da contenção formal da emoção e de um *ethos* maneirista” (cf. GUSMÃO in CRUZ, 2006, p. 10). Tal se deve, a nosso ver, ao fundo meditativo desta poesia. Como sublinhou Eduardo Prado Coelho, a respeito de *Outro Nome*, estamos, sem dúvida, na presença de um poeta “de tendência reflexiva, que, a partir de um jogo limitado de símbolos, elabora um esquema denso e fechado de compreensão do mundo e da vida”<sup>3</sup>.

Ora, em Gastão Cruz, uma das mais importantes vozes da poesia portuguesa surgidas nos anos sessenta, coetâneo de Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito, de Armando Silva Carvalho e de Ruy Belo, de Herberto Helder, Fernando Assis Pacheco, entre outros autores, o ominoso pode ser visto, de facto, por meio do léxico seleccionado, das imagens e do olhar que o sujeito aplica às coisas e aos seres. Tem-se falado, a propósito desta poesia, de “crise”, como sinónimo de “dúvida, oscilação, transformação, vertigem”, como refere ainda Prado Coelho. Ou, por outro lado, de uma “atmosfera de desolação, putrefacção, dor e solidão”, como esclarece Carlo Vittorio Cattaneo<sup>4</sup>.

A par da mestria versificatória que se reconhece na sua obra, a par daquela indeterminação que marca a sua poética (indeterminação entre lugares e tempos, entre ficção e realidade, sonho e vida concreta, amor e contemplação e sexualidade do corpo furioso e desejante, entre vida e morte), não esqueçamos também o que para o próprio poeta, nomeadamente nos seus primeiros livros (de *A Morte Percutiva*, de 1961 até *As Aves*, livro de 1969), era a necessária resposta estética a um tempo “imerso em armas”, entregue àquela “tristeza contentinha” que O’Neill tão bem descreveu.

Rever as dez canções que constam do volume de 1965, *Outro Nome*, questionando-as, nos seus fundamentos retóricos e na sua ideologia – valores enunciados, perspectivas da crítica social feita ao ambiente circundante, sentimentos implícitos e expressos pela voz da enunciação nessas canções – e procurar o engendramento da visão ominosa, eis o que se nos oferece como possível percurso interpretativo. Duplamente, o ominoso constrói-se, nestes poemas, dentro do sujeito, pela sua particular impressão no mundo, pela sua singular imersão na realidade, e fora dele: pois a realidade concreta, em seu ritmo diário ou na sua sensação de estagnação social, também contribui para que o sujeito cante esse mesmo ominoso que tudo parece moldar.

A primeira composição funciona como prolegómeno ao que se irá ler nestes poemas longos, meditativos. A voz, cava e escura, apresenta-se em modo hiperbático, recuperando uma articulação camoniana do verso. É, aliás, produtivo considerar como as canções de Camões funcionam como palimpsesto das canções de Gastão Cruz. A legitimar esse texto oculto no documento de superfície está, antes de mais, aquela mesma concepção da melancolia, que Gastão Cruz certamente não ignora, porquanto o próprio maneirismo em Camões seja a expressão melancólica de um “eu” cindido entre passado e presente, teoria e prática amorosas, destino universal e pessoal, expectativas e realização empírica dos projectos intimamente idealizados. Por outro lado, a filiação da poesia camoniana na mesma mundividência de outros poetas do Quinhentismo e do Maneirismo (Diogo Bernardes, Elói de Sá Souto Maior, Bernardim, entre outros), para os quais (e Camões como nenhum outro comprova isso mesmo) a poesia seria uma expressão de um mundo desconcertado e desconcertante, cruza-se, na mundividência gastoniana, sob a forma de uma poética do ominoso, feita de sinais, de latentes sensações de um mal estar existencial. A reelaboração dos modelos clássicos – Sá de Miranda e Camões, seus mestres – não se efectiva, então, só nos planos formais (jogos conceptistas e cultistas), mas no próprio plano das ideias ou de uma ideologia. Não raro estas canções gravam uma realidade pulverizada, em mudança até à ruptura final; uma realidade que não aspira a uma qualquer mudança positiva ou feliz.

Conduzindo as categorias do real a uma reprodução poética já não mimética mas antes transfiguradora, e seguindo a estética da antítese e do oxímoro, as figuras que melhor expressam, pela contradição, esse mundo estilhaçado, dir-se-ia que, também para Gastão Cruz, há uma mesma

concepção da expressão poética como transmissão de uma “circularidade infernal e absurda” (a expressão é de Eduardo Prado Coelho), tanto mais visível na linguagem, quanto mais evidente e tensional nas ideias expostas sobre a paisagem que se percebe.

São estas também “Canções da Melancolia”, tal como as de Camões. Melancolia como sinónimo de “ansiedade, ânimo soturno, aflição, solidão, confusão e amargura; dolor e molestia, lassidão e turbação (ou perturbação), langor, sensação tempestuosa da existência; tristeza, sofrimento, suplício e miséria” como observa Aguiar e Silva a respeito de Camões. Os termos equivalentes ao conceito de melancolia, tal qual prescrito por Nicodemo Tranchedini no seu *Vocabulario italiano-latino*, elaborado entre 1450-1460 confirmam, desde já, a hipótese de um ominoso, de um fatal destino humano a que ninguém escapa. O termo que, associado a melancolia, mais vezes surge, quer em latim, quer em línguas vulgares, informa Aguiar e Silva, pela sua frequência, “pela sua complexidade semântica” é o termo *tristitia* (SILVA, 1994, pp. 209-228). Não estaremos, como no caso de Camões, em que as palavras “triste” e “tristeza” ocorrem com regularidade, perante um poeta – Gastão Cruz – da tristeza. Mas, pertencendo à mesma linhagem estilístico-temática<sup>5</sup> de poetas como Sá de Miranda, Shakespeare, Blake, Pessanha ou Pessoa (só para aludir a algumas das mais evidentes influências em Gastão, para além da presença tutelar de Camões), não nos admiremos de ser a poesia do autor de *Outro Nome* uma das que mais profundamente tem sabido manter viva a tradição dessa melancolia. Das contradições do amor e da vida, das perplexidades perante o tempo e a certeza da morte, da observação de um mundo onde avulta a efemeridade de tudo, disso tem sido feita a singular *tristitia* do autor de *As Pedras Negras* (1995).

Resulta desse mesmo fundo a procura de um “outro nome” para o que se vive e vê. Nomear, mas de outra maneira, irá não apenas ao encontro daquilo que para Deleuze é a poesia como outra fala que faz estremecer a língua (cf. DELEUZE, 1999), conferindo sentidos novos, mas também significa poder encontrar um sentido para o esforço em frias dunas empregado” (Canção Primeira) ou para a “cidade cansada que cobrimos/ com o seco rumor da vida” (Canção Terceira). Assim, Gastão Cruz como que reequaciona os dois sentidos que importam sobrelevar: o colectivo e o pessoal. Se já em *A Doença* (1963) se aludia, na secção “Corpo Sobre Corpo”, ao sentido como “declínio” ou “um sentido de Setembro”; se se referia o “vírus conhecido” associado ao tempo, agente corruptor “da pele/ depois os tecidos músculos abrigos”, agora, em 1965, na procura de um “outro nome” para o mesmo real anquilosado, Gastão procura o sentido por via de Camões, também ele alguém que procurou, pela poesia, pela canção, uma outra denominação para o ominoso que se abate sobre o sujeito no mundo. Quando, na Canção X, Luís de Camões impetra que a sua composição seja o espelho inigualável do sofrimento humano, é a procura de um sentido para o não-sentido do real o que, em rigor, lemos: “acenda-se com gritos um tormento/ que a todas as memórias seja estranho”.

É certo que, como esclarece Aguiar e Silva, a escrita de Camões é uma escrita “de confissão torrencial, tecida de gritos, queixas, imprecações, lembranças e desejos” (SILVA, 1994, p. 225). A de Gastão Cruz é fruto de uma experiência do tempo absolutamente diversa. Receptora de uma herança, a de Camões, que absorveu para edificar uma noção pessoal de poética, através da qual se valoriza a imagem e se mitiga o fundo confessional à luz de uma vigilância discursiva; essa escrita em Gastão labora-se em diferido, ampliando a capacidade dramática da voz da enunciação dos seus textos, como se o eu empírico fosse, também ele, alguém que, no palco do texto, se apresenta outro. Pode defender-se, pois, que o realismo da poesia de Gastão Cruz procede da aguda percepção do mundo desconcertado a um ponto tal que parece ser ficção. Essa ficção da realidade concita a esfera ominosa dos seus poemas, ao ponto de em *A Moeda do Tempo* se escrever: “Já o real absorve a irrealidade”; uma irrealidade na qual se tenta criar uma “sequência de momentos/ de tudo esvaziados”, apontando a falha como horizonte final das palavras ou imagens de que o sujeito vive.

Num texto de autoapresentação, constante da edição de 1983, *Poesia 1961-1981*, Gastão Cruz resume a sua aventura de linguagem em palavras que nos parecem esclarecer a diferença que indicámos. Considera, Gastão Cruz, o seguinte: “[...] penso que os meus versos acabaram por fixar-se naquilo a que poderia chamar uma visão da doença do real, o que explicará talvez um certo tom trágico ou elegíaco que diversas vezes lhe tem sido apontado.”(CRUZ, 1982)

Porque se trata, sem dúvida, de uma poesia elegíaca, algo que os livros mais recentes, *Escarpas* (de 2010) e *Observação do Verão* (de 2011) comprovam, igualmente as canções insertas em *Outro Nome* são elegias, cânticos fúnebres e funéreos (funestos?) sobre um tempo claudicante e tenebroso, perfazendo, esta obra, uma arquitectura perfeita nos seus temas e motivos, no seu repertório retórico e no seu sistema ideológico.

O enunciatador lírico canta “o esforço dos banhos as areias/ o pranto as frias dunas as vidraças/ o puro inverno já por mim passado” e observa “o esforço arrefecendo” e a inutilidade do “ledo esforço” nas praias, sinédoque de um espaço amplo e livre em que se desejaria viver. Há uma tonalidade cinzenta nesta primeira canção de que as “janelas apagadas” e o “fogo disperso de perdidas falas” são imagens significativas. Na construção de um ambiente ominoso, abre-se a “ferida de inverno”, oposta à alegria das praias no Verão, e chega-se, na segunda estrofe, a uma rede de vocábulos que tornam evidente o *tonus* deceptivo do discurso – “frias dunas” (no Inverno), “a treva de hoje”, “as frias ruas”, onde se “matam os homens ao clarão/ de Lisboa” e, no envio da composição, camonianamente concebido, o plural da enunciação invectiva a canção em si mesma, declarando, em face do real impuro:

Assim lutamos  
e se alguém te perguntasse canção  
como não rompe  
o puro som do pranto destas praias

podes-lhe responder que porque o esforço  
se move sobre as dunas  
e hasteia nas vidraças

Na verdade, as canções de Gastão Cruz, em 1965, são um libelo contra o tempo político vivido em Portugal, país em guerra com as colónias, e onde a delação era moeda de troca nas relações humanas. Não espanta que, como Fiama fará em *Barcas Novas*, a recuperação da tradição elegíaca propenda a um discurso tenso e imagético, metaforizante e retoricamente engenhoso – com recurso a hipérbatos e anástrofes, zeugmas e quiasmos – porquanto, aderindo a um neomaneirismo. Dá-se conta de um tempo que, na linguagem, pedia um dizer imaginante, por ser impossível viver-se livre. O processo pelo qual se finaliza a canção primeira de Gastão Cruz remete para a Canção IX de Camões, em que o procedimento do enviado anima o texto, como voz e *persona* responsável por dizer o que a voz do poeta não pode ou não consegue dizer. Trata-se de um expediente retórico em que passamos de um ominoso subjectivo a um ominoso intra-subjectivo, pois é à canção, produto do intelecto, “emoção linguística”, que se pede a missão de a todos e a tudo transmitir a decepção do sujeito que a escreveu e entoou: “Assi vivo: e se alguém te perguntasse,/ Canção, como não mouro,/ podes-lhe responder que porque mouro”<sup>6</sup>

De resto, Lausberg, no consabido *Elementos de Retórica Literária*, quando observa o funcionamento da estética do Maneirismo ou se aplica a estudar o funcionamento da antítese e do paradoxo, do oxímoro e da contradição, acaba por acentuar a relevância operatória destas figuras de retórica no que tange à comunicação de um “eu” atormentado ou perdido. Através dessas figuras melhor se exteriorizaria um pensamento discursivo, retorcido e tensional, inquietante e irresolúvel, engenhosamente reflector das contradições e amarguras do “eu” projectado no texto.

Num certo sentido, falando-se de ominoso ou de paisagens tenebrosas na poesia de Gastão Cruz, seria relevante ver como um dos eixos de maior coerência do autor de *Crateras* (2000) se prende com a oscilação entre real e irreal, mundo concreto e mundo fantástico. Para adensar o ominoso e a crítica feroz à história e à sociedade portuguesas dos anos sessenta, Gastão serve-se de um repertório vocabular e de uma maquinaria sintáctica e versificatória que, num outro autor culto, como Vasco Graça Moura, participa daquela expressão agónica de um tempo que, sendo pós-moderno, revivifica gestos e formas de vivência da História e da vida inauguradas pelo maneirismo enquanto cronótopo (se aceitarmos a terminologia de Gumbrecht).

No ensaio “O Astro Baço: A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, João Barrento (1996) constata que algumas das vozes dos anos oitenta (de Joaquim Manuel Magalhães a Paulo Teixeira, sem esquecer outros poetas mais velhos “que permanentemente se renovam, como Eugénio de Andrade”), falam sobre um silêncio “através das figuras da perda e da ausência, vestindo-se das cores outonais do modo elegíaco”. Mesmo se

considerando que esse lastro elegíaco presente naqueles autores se opõe à “obsessão estrutural da metapoesia de ‘61” (leitura que, em todo o caso, merece ser revista), é possível, ainda assim, ver como em Gastão Cruz há já a mesma “consciência vígil do tempo da escrita, deste nosso fim de época marcado por sinais de uma negatividade que encontra o seu lugar nesta poesia em termos de figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte” (BARRENTO, 1996, p. 81). Logo, afastemos da leitura de *Outro Nome* a hipótese de estas canções serem uma “obsessão metapoética”. Não o são. Convergência, no acto da releitura, com aquele mesmo sentido de realidade, ou de atenção ao real, aos sentidos e à experiência que, em rigor, não podem ser imputados unicamente à poesia portuguesa pós-anos setenta.

Sob essa perspectiva, opera-se nas canções de Gastão Cruz um dos maiores cantos da nossa modernidade poética. Um canto negro, sobre um real difuso e vago, obtuso, malsinado. Proclama-se um estado de alma fragmentário, uma imersão no tempo ancorada na vivência de uma ausência, mesmo se – ou até porque – o discurso de Gastão Cruz, nos anos sessenta como agora, jamais cedeu a um tom coloquial de dizer a realidade histórica e muito menos perdeu de vista a atenção ao quotidiano; um quotidiano tantas vezes feito daquela “carne dos espectros” onde o “eu” tropeça, como se pode ler num dos poemas de *As Pedras Negras*, precisamente intitulado “Espectros”.

Sob este prisma, a recuperação da imagem na poética gastoniana dos anos sessenta releva de uma invulgar atenção ao dizer poético como um dizer outro. Procurar, por meio de um género maior como a canção, um outro nome para o tempo turvo em que o sujeito evolui é, desde logo, abrir a compreensão destas canções àquele mesmo fio da pós-modernidade como tempo de reviviscência; tempo em que, por aluimento de um presente, se restaura um passado nobilitante ou, se quisermos, um passado que se nos afigura como capaz de assegurar uma lógica para o presente. Esse passado é, antes de mais, literário e, porque se torna inexorável ler o presente – sejam os anos sessenta ou os sucessivos verões, outonos, primaveras e invernos por que esta poesia foi passando até hoje – como tempo vazio, não há como escapar à visão ominosa de um passado que é presente na escritura e que, por ela, é sinónimo de “crateras”, “escarpas” ou de uma “escassez”. Constrói-se o tempo vivido como escrita de ou sobre o “hematoma”; como visão da “doença” ou desenho de uma “morte percutiva”.

Talvez por estas razões o ambiente ominoso destas canções destaque a metamorfose necessária de tudo como condição *sine qua non* da própria tragédia histórica em que o “eu” está inserido. Dois regimes dessa metamorfose das coisas se instauram: o regime da morte e o regime da vida. O destino pessoal e colectivo será, em todo o caso, fantasmático, por muito que o incêndio possa ser aqui uma figura do “esforço que se move nas dunas” e “hasteia nas vidraças”. Todo o esforço é em vão. A imagem do rio, que tanto é o rio da vida do sujeito implicado na observação de Lisboa e do “turvo rio”, como é a vida de uma colectividade suspensa e temerosa,

promove não o movimento mas a estagnação. Por isso o desejo de uma “funda espessura de outro rio/ noutra água veloz noutra rumor” irrompe em face do “terror”, como se fosse possível erigir não um “corpo amargo” – pessoal e plural – mas um corpo são, pacificado.

Na “Canção Quinta”, depois de se imaginar “um outro consumo de palavras”, é ainda no esforço de erguer “um outro nome canção outra morada” que o cântico se distende. Pejada da “cinza do pó” e do “pó do corpo” que incêndio poderá recuperar o real da “luz de trevas ateando a cinza” de que esse real se faz? Reminiscências de uma conversa que morreu, não da morte mas do medo, alastram-se e concretizam-se numa lúcida leitura do tempo: falou-se, um dia, num passado há muito perdido, com liberdade total, mas, nesta “lisboa de morrer”, já falar é um gesto condenado à cinza de um fogo extinto, o amor. A imagem da ribeira, onde se banhavam corpos penetrados por uma “luz um ledo golpe”, activa, na “Canção Sexta”, a negatividade de uma degradação – já não o rio, já não a ribeira, nem sequer dunas ou praias vazias. Agora o “dia destruíra/ [...] / este cheiro de vida”; destruição ominosamente pressentida pois já a tarde “[andava] sobre tudo sem sossego/ engano/ escasso vento/ o pó levando ainda de outro dia”. Assim, descemos às “crateras”, ou melhor, à “áspera cratera/ dos enganos lavrada do sossego/ no uso dos enganos tão ciente” – e tanto poderá ser, de forma maneirista, a enganadora cratera do amor, “frágil disperso” como o dia “fora com o vento”, como “as crateras apenas despejadas” daqueles que, em África, são “destroços” do pó de que são feitos.

“Abismo”, “sombra”, “ligeiras claridades das areias”, “áspero choro”, “praias enganadas”, o viver-se “na tristeza sossegados”, a agitação do “escuro” que se move “contra nós tranquilo e falso”, “o lume vão das dunas” o “árido ardente pó acumulado”, eis o que na “Canção Sétima” acaba por conduzir o mundo observado a uma tópica do *tempus fugit*, pondo a nu a “morte a estranheza” dos danos causados pela consciência da vacuidade “dos banhos verdadeiros”, tornados afinal, com o transcorrer dos dias e com a mudança, inexistentes banhos, claridades vagas, corpos, por hipótese, jamais vividos, porque jamais vivos.

Em última instância, de que Mal ou de que ominoso nos vem falar *Outro Nome*? De um mal que, inscrito no tempo, o tempo repete e renova: o tempo do próprio mal agindo sobre os Homens. Não há lugar para nas “areias do amor” o corpo ser proa cortando a madrugada (“Canção Oitava”), pois é a treva, entidade progressiva nestes textos, que ganha, na cidade marítima (Lisboa), o combate com a luz. Impera “o silêncio do tejo que conduz/ a poeira da morte e não a lava”, fosse da vida ou do amor. Entregues a um “destino injusto e falso”, não é seguro que o rio seja sinal de esperança. É, quer-nos parecer, sinal aziago, acompanhando a chegada do mês de Setembro –quando começa o Outono, estação da queda das folhas e culturalmente conotado com o “outono da vida” –, tempo marcado já não pela claridade da esperança, mas pela “claridade da morte”. Na “Canção Nona”, de resto, o discurso ganha um cadenciado musical de *requiem*:

Tememos o sossego o duro pó  
das vidas acabadas  
[...]  
das águas o clarão da surda morte  
de portugal a limpidez mortal  
de saído o rio tejo arrefecidos  
em longínqua espessura ardidos corpos  
a cratera tranquila onde a vida  
a confusa claríssima tristeza  
a apagada vil e austera luz  
ardente se movera  
[...]" (CRUZ, 2009, p. 84)

Ominoso tentacular, o tempo aqui descrito. Se “lisboa/ nos engan- nos da morte funda vive”, insista-se, em todo o caso, na circularidade deste magnífico livro de Gastão Cruz, através de cujos textos a trágica realidade político-social do fascismo português se relê sob a égide de René Char, em nome da liberdade. Circularidade que, na canção de encerramento, não insinua qualquer saída para essa mesma circularidade infernal que se descreveu. “Descesse a neve agreste do outono” – pois Setembro trouxe consigo a estação estéril, Outono-Inverno – “das ruas nas areias da cidade” e pudessem os homens, regressando ao Verão, ter a tranquilidade que só as árvores, na cidade, possuem. Os homens, descendo das suas casas, mesmo se fosse para entrar num fantástico “verão novo”, não podem já escapar ao “cansaço”, à “treva fétida”, “às trevas agrestes” que os esperam.

A cidade, que de Sá de Miranda e Camões (lembre-se o soneto “Cá nesta Babilónia donde mana”) a Cesário e deste a Cesariny tem sido o símbolo da morte e da diluição de todos os valores morais, é o lugar onde os homens “Pedras ásperas têm semeado” e as gentes morrem nas casas, lugares trágicos da anquilose geral. Não há, pois, felicidade a não ser a que a poesia parece suscitar. Se nevasse em Lisboa, nesses anos sessenta, haveria ao menos a certeza “de um outro nome” podermos atribuir à estação da queda da folha. Dar um nome às coisas, fazê-las existir fora da circularidade e da ominosa atmosfera desses tempos... Sem reprodução gráfica dos pontos de interrogação, ainda hoje os versos de Gastão Cruz, ominosamente, nos interrogam:

Quem poderá tranquilo olhar as águas  
do tejo de desgraça semeadas  
quem poderá amar este sossego  
quem amará o fogo da paz falsa

Raras vezes tem a poesia dito o seu tempo com semelhante originalidade. Num tempo, como o nosso, em que novamente “correm turvas as águas deste rio”, valerá a pena esperar para ver se, num futuro breve, os indícios do trágico, pelo ominoso, se confirmam ou não. Pode ser que as

águas venham a correr, como se diz na estrofe final da “Canção Décima”, “limpas” no rio da nossa história colectiva; até porque, olhando para trás, a voz de Gastão Cruz lembra-nos que muito sangue foi em vão perdido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética – II*. Lisboa: Caminho, 1999.

BARRENTO, João. *A Palavra Transversal – Literatura e Ideia no Século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s/d.

\_\_\_\_\_. *Rimas de Luís de Camões*. Coimbra: Almedina, 2005.

CRUZ, Gastão. *Escarpas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Poesia 1961/1981*, Modo de Ler, Colecção Oiro do Dia, Porto, 1982.

COELHO, Eduardo do Prado. *O Reino Flutuante*. Lisboa: Ed. 70, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Sec. XXI, 1999.

GUSMÃO, Manuel. Uma 1ª edição: Um Tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz In: CRUZ, Gastão. *Outro Nome/ Escassez/ As Aves*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

PIRES, António Manuel Machado. *A Ideia de Decadência na “Geração de 70”*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1980.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. As Canções da Melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões. In: \_\_\_\_\_. *Camões, Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994, pp. 209-228.

VERDE, Cesário. *Cânticos do Realismo e Outros Poemas*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

(Recebido para publicação 20/12/2011,

Aprovado em 21/01/2012)

## NOTAS

1 No ensaio intitulado “Cesário Verde lido por Klossowski”, publicado no número de estreia da revista *Agio* (Edições Artefacto, Lisboa, 2010), reitero a tese enunciada por Helder Macedo, segundo o qual há em Cesário Verde uma leitura alegórica das relações de poder entre Portugal e Inglaterra, sendo esta última a “flor do luxo”, símbolo da predatória relação entre país subordinado e país explorador. Alargando as implicações dessa leitura alegórica, remeto o leitor para o ensaio *Man into Wolf: An Antropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthropy*, (1948).

2 Escreve Maffei no prefácio a *Os Poemas* (Assírio & Alvim, 2010) que o sentido de “verso proibido” deve ser lido duplamente: um verso é uma zona proibida porque é proibido de ler, é “ilegível para quem o leia, posto que aquela zona é, de algum modo, impenetrável”. Assim, de forma dupla: verso/poesia que não se pode ler porque proibida pelo tempo em que é escrita e proibida porque não se dá a ler de modo absoluto, fácil, segundo quaisquer empenhamentos.

3 Eduardo Prado Coelho (1972) observa, ao ler *Outro Nome*, o efeito de distanciamento que estes poemas de Gastão Cruz promovem face ao leitor. Trata-se, segundo Prado Coelho, de uma poesia de difícil acesso, mas que joga a sua sedução nessa mesma dificuldade: “o poema dá a sensação de funcionar [...] no vácuo, significando-se plenamente a si mesmo, mas apenas a si mesmo.” e, por seduzir, nesse fechamento aparente, jamais absurdo em Gastão Cruz, é que os textos acabam por resultar tensos e com uma respiração clara, ampla, em equilíbrio com aquela mesma reflexividade, alargando o leque de leituras dessas mesmas composições, as quais extravasam a simples dimensão experimental do texto.

4 Vide texto crítico em Cruz, Gastão. *Poesia 1961-1981*. Porto: Modo de Ler, 1982.

5 Essa linhagem pode ser confirmada nos próprios usos de tropos de retórica que, seguindo a poética do maneirismo, da antítese e do paradoxo, do oxímoro e da imagem, Gastão Cruz não se exime a cultivar. Isto para além do que, tematicamente, é a afirmação de uma rede de obsessões – a saudade, o tempo, a memória, o desconcerto (como absurdo), a perda, o corpo – que tantas vezes obrigam ao funcionamento citacional dos textos de Gastão, repercutindo-se neles versos dos poetas que indicámos, entre outros.

6 Segue-se, para efeitos de transcrição de textos da lírica de Camões a edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Rimas de Luís de Camões*, Almedina, Coimbra, 2005, pp. 220-223.