

GASTÃO CRUZ: TESTEMUNHA DO TEMPO

GASTÃO CRUZ: WITNESS OF TIME

Paulo Braz¹

RESUMO

A intertextualidade, para além de mero recurso dialogante, é um aspecto fundador da poética de Gastão Cruz. O que significa dizer, em outras palavras, que a obra gastoniana não é devidamente compreendida se não à luz de outras vozes comunicantes com as quais se funde para a constituição de um discurso próprio. Assim, esse artigo busca descrever como tal poética pode ser compreendida como um arquivo da modernidade em Portugal, considerando a articulação das atividades de poeta e ensaísta crítico que Gastão desempenha. A figura do poeta-leitor é, portanto, reivindicada para pensar como os procedimentos críticos de leitura da obra de outros autores podem cumprir uma função criativa na sua arte de fazer versos. É também trazido à tona uma reflexão sobre a natureza do tempo e da morte na poesia de Gastão, o que nos conduz a uma abordagem mais ampla e problematizadora da ideia de arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: Gastão Cruz. Arquivo. Intertextualidade. Modernidade.

ABSTRACT

Intertextuality is not just a dialogue tool in Gastão Cruz poetics, it is a fundamental aspect in his creative universe. In other words, the gastonian work is not properly understood if not in the light of other communicating voices with which it merges to form its own discourse. Therefore, this article describes how such poetics can be understood as an archive of modernity in Portugal, considering the articulation of the activities of poet and critic that Gastão performs. The image of the poet-reader is claimed to highlight how the critical reading procedures of the work of other authors can play a creative role in his own poetry. It is also discusses the nature of time and death in Gastão's poetry, which leads us to a broader approach to the idea of archives.

KEY WORDS: Gastão Cruz. Archives. Intertextuality. Modernity.

*Os mortos estão
mortos? Onde existe o seu
tempo de vivos?*
Gastão Cruz)

Na poesia de Gastão Cruz, o tempo (tema fundamental) não se institui sempre sob a égide de *Cronos*. Com isso gostaria de dizer que ele não age nessa obra exclusivamente por meio de uma ordem cronológica, contínua e linear. Assistimos, muitas vezes, a uma espacialização do tempo, fenômeno que propicia uma relação muito particular com o fluxo das horas e dos dias. Ocorre que, ao menos nos livros mais recentes (aqueles com que trabalharei), o poeta nos dá a ver uma série de imagens que se repetem: através de cidades, elementos da natureza, fotografias, versos de outros poetas ou objetos pessoais, o autor d'*A morte percutiva* constrói uma espécie de *topografia poética do tempo*, em que a memória atua como meio privilegiado de reconstituição, reserva e transformação.

Aquele que, segundo Jorge Fernandes da Silveira, é referido como “o teórico de *Poesia 61*” (SILVEIRA, 1985, p. 35), edificou uma intensa atividade crítica, não só sobre os *Poetas 61*, mas sobre algumas gerações de autores que, pelo menos desde os anos 1930-40 até os primeiros anos do século XXI, vêm discutindo a poesia em Portugal. Penso que Gastão Cruz, ao longo de suas publicações de textos críticos reunidos (primeiro em seu *A poesia portuguesa hoje*, depois no atualizado *A vida da poesia*), conseguiu elaborar um vigoroso discurso sobre a ideia de modernidade poética². E, enquanto aquele que *teoriza* o seu tempo, cumpre como que a função de um arquivista, registrando, anotando, preservando e transformando a memória.

Bruno Delmas, em sua obra *Arquivos para quê?*, nos apresenta uma muito bem-vinda, porque didática, definição de arquivo. Segundo o ensaísta francês, arquivos são

documentos reunidos por uma pessoa ou instituição em razão de suas necessidades, formando, um conjunto solidário e orgânico denominado fundo de arquivo, conservado para usos posteriores. Tais utilizações são [...] numerosas, diversas, mutáveis e imprevisíveis. (DELMAS, 2010, p. 56)

A leitura que me proponho da poesia de Gastão como arquivo é, como imagino estar claro, uma noção em deslocamento, já que não se trata de pensar o arquivo enquanto tal, mas como metáfora. Partindo desse ponto de vista, destaco das palavras de Delmas as concepções de “documentos reunidos” e disposição de “um conjunto solidário e orgânico”. Há subjacente a essas expressões uma ideia de com-posição, que gostaria de explorar, pois creio que ela se encontra no cerne da questão poética de Gastão.

Se a poesia de Gastão funciona como uma espécie de arquivo não é por desempenhar um papel especial de conservação, visto que os muitos autores por ele citados sequer precisam desse tipo de amparo, são poetas publicados e, em grande parte dos casos, já consagrados. O que a poesia

gastoniana faz é organizar um discurso. Ela estabelece um modo de ler a modernidade, no seu e em outros tempos, de maneira a compor, na articulação de diferentes poéticas com a sua escrita, um precioso documento interpretativo do que significou a prática de fazer versos, especialmente ao longo do século XX em Portugal. Bruno Delmas explica que “[o]s arquivos servem para provar, lembrar-se, compreender e identificar-se.” e que “[c]ompreender é uma utilidade científica de conhecimento.” (DELMAS, 2010, p. 21). Ora, a nossa atenção se dirige especificamente a essa possibilidade de pensar o arquivo poético de Gastão Cruz à luz de sua capacidade de construir um saber.

A organização desse discurso sobre a modernidade poética ganha especial relevo na produção lírica de Gastão, visto ser ela, também, o espaço privilegiado para o ordenamento de uma prática radical de contemporaneidade. A modernidade de Camões ou Sá de Miranda, Pessoa ou Cesário, Ruy Belo ou Luiza Neto Jorge é atestada na própria prática da poesia de Gastão Cruz que, trazendo as palavras daqueles autores para o corpo dos seus poemas, elabora um suporte verbal em que os diferentes tempos de escrita são simultaneamente atualizados. Eis o seu trabalho de com-posição: exercício criativo que se institui como *lugar-comum*, realização conjunta.

Há, com efeito, uma dimensão lúdica definidora dessa espécie de arquivo e isso se dá a ver com clareza no aspecto transformador que o caracteriza. Pode soar como uma narrativa borgiana a ideia de um arquivo que, ao invés de conservar os seus documentos, os destruísse, e que através desse gesto de destruição obtivesse (como que num passe de mágica!) a sua impressionante restituição. Ora, toda transformação compreende alguma perda. A metamorfose a que Gastão submete a poesia dos seus contemporâneos, aqueles que com ele constituem a sua comunidade, é o que caracteriza o seu testemunho do tempo.

Jacques Derrida, em sua obra *Mal de arquivo*, declara o estatuto ambíguo da palavra *arquivo*, destacando precisamente a sua etimologia de *arkhê*, expressão que designa não apenas o princípio em sentido do que é originário, mas também em sua perspectiva nomológica, do ordenamento da lei e do comando (DERRIDA, 2001, p. 12). O arconte, figura grega recuperada pelo ensaísta, era aquele que detinha as premissas hermenêuticas dos documentos oficiais guardados no arquivo. Nesse sentido, era em torno dele, do arconte, que se instituía a autoridade interpretativa dos papéis e ofícios, ou, em outras palavras, da História.

Ora, Gastão, enquanto teorizador de uma ideia de modernidade poética, faz jus à função do arconte, referida por Derrida. É, antes de tudo, como crítico que a noção de autoridade a ele se impõe. Mas penso que devemos lê-lo como arquivo quando incorpora essa pequena tradição por ele mesmo (mas não só) instituída na sua própria obra poética. Em um primeiro momento, precisamos compreender que o crítico, na condição de *arconte*, é aquele que mantém em seu controle a interpretação dos documentos, enquanto

o poeta, na condição de *arquivo*, é quem se desobriga de tal lugar de poder, dispondo a palavra ao domínio da alteridade. Há diferença sensível entre tais categorias (arconte e arquivo, crítico e poeta), no entanto, é evidente que também existem zonas de indeterminação. Importa notar, aqui, que o autor farese propõe uma inequívoca interrelação da sua atividade crítica com a sua criação ficcional, e, nesse passo, a autoria/autoridade cede espaço para um esvaziamento subjetivo em que o texto, aberto ao múltiplo e ao diverso, rompe com o caráter gregário do discurso – seja ele crítico ou poético³.

Avançando um pouco mais na questão, cumpre referir aquilo que designamos por espacialização do tempo. Lembremos que Derrida faz questão de destacar a importância do suporte, da domiciliação, desse *ter lugar* dos documentos como processo essencial para a constituição do arquivo enquanto tal. Ora, é considerando, justamente, a espacialização do tempo na obra de Gastão que observo o quanto os lugares da memória são determinantes para a constituição dessa poesia, permitindo a sua leitura como uma espécie de arquivo.

O poema intitulado “Visão do mundo” é exemplar da ideia aqui ensaiada:

Árvores: luz de julho
fez crescer
a folhagem; noto agora
a passagem

da primavera no seu
volume de verdura;
da varanda
revejo

a duração dos
troncos e dos ramos, vida
contemporânea
das que passaram (CRUZ, 2011, p. 11)

Haveríamos de iniciar a leitura do poema, antes, pela leitura do título do livro que lhe dá suporte: *Observação do verão*. A visualidade desde já reivindicada pelo gesto contemplativo da fixação do olhar pressupõe uma relação com a espacialidade – supondo de antemão que não se é dado observar o tempo (dimensão existencial de natureza essencialmente metafísica). Não obstante o empecilho, o título da obra gastoniana, ao demandar uma observação do *verão* (estação do ano que, como é evidente, demarca um recorte temporal), nos propõe um concreto regime de percepção do tempo, ou, ao menos, uma con-fusão entre as esferas temporal e espacial. O tempo, em Gastão, é sentido como dado da *physis* nas marcas deixadas por sua ação que transforma o real, como é o caso da folhagem nas árvores que, da primavera ao verão (isto é, através do tempo), mudam a sua verdura. Essa extensão física da realidade mudada das árvores, no entanto, assinala

concretamente a dimensão metafísica do mesmo tempo, pela consciência do sujeito capaz de reconhecer nos troncos e ramos o tempo vivo daqueles “que passaram”. Ou seja, o passado é o presente na cristalização da imagem em movimento que é a árvore, simultaneamente considerada elemento da natureza vegetal e símbolo da metamorfose.

O olhar sobre o tempo é um olhar que revê. “Outra vez te *revejo*,/ Cidade da minha infância pavorosamente perdida...” (CAMPOS, 1999, p. 148, *grifo nosso*): eis o verbo com que Álvaro de Campos refere Lisboa, ou, se quisermos, o modo como o heterônimo pessoano assinala a angústia da irrevogável passagem do tempo por meio de um referente espacial. O tempo é marcado por esse segundo olhar que, em um mesmo espaço (a cidade de Lisboa), não reconhece o olhar primeiro. Em registro similar, Gastão revê nas árvores o tempo, mas não para lhes destacar a evidente diferença marcada pela transformação das folhagens, mas para assinalar uma surpreendente contemporaneidade daquele que vê com os que antes por ventura as viram. Ambos habitam um lugar e um tempo comuns.

Gostaria de explorar, aqui, uma noção de comunidade. Desde sempre, a poesia de Gastão Cruz se empenha como trabalho de escrita realizado como prática dialógica. É, com efeito, de se notar que um autor estreado em publicação coletiva e com aptidões à atividade crítica fizesse da sua poesia um ponto de encontro com outras muitas vozes. Já Jorge Fernandes da Silveira destacou, acerca da poesia de Gastão, que “um texto que se aproxima explicitamente da área da intertextualidade privilegia a literatura como seu referente mais imediato” (SILVEIRA, 1985, p. 156). E, de fato, são as vozes dos outros que parecem assumir, em sua obra, uma condição de matéria-prima, mais que todas fundamental, para a elaboração poética.

Desde os diálogos com as Canções camonianas (com laivos de Pessoa) de *Outro nome* à imagem primacial d’*As aves*, de clara ressonância mirandina, Gastão Cruz constitui uma larga conversa com as figuras principais da modernidade poética portuguesa, com especial destaque àquelas que com o poeta conviveram de perto (literariamente falando ou não). Pode ser instigante rastrear na poesia gastoniana as muitas referências feitas a versos, imagens, ritmos (quando não aos próprios sujeitos autorais) de poetas como Carlos de Oliveira, Fíma Hasse Pais Brandão, Herberto Helder, Ruy Belo, Luís Miguel Nava etc. Aliás, é o próprio Nava quem, em recensão à obra *O pianista*, aponta que, na poesia de Gastão, muitas vezes, “uma referência cultural” opera como mediadora de “uma referência vivencial”, sendo que, em alguns casos, essa mediação extrapola os seus distintivos limites configurando-se como uma só referência que atua no “plano da afetividade” (NAVA, 2004, p. 244). É o caso daquelas citações ou jogos referenciais em que o poeta traz para cena do poema... os seus amigos, também poetas.

Retomo, mais uma vez, a imagem da metamorfose vegetal, que lemos em “Visão de mundo”, e que pode ser também observada no poema cujo título, “Observação do inverno”, é o negativo do nome com que o autor batizou o volume.

Árvores de janeiro sem o dom
da folhagem: os seus ramos são linhas
de espessura variável
umas com

outras delas saindo, espinhas
dum peixe irregular ao qual o frio
deixou
somente os ossos finos,

e nada noutras folhas se renova
não há cura
para o tempo, ele será o ramo
de folhas diferentes (CRUZ, 2011, p. 27)

Se o acento de “Visão de mundo” repousa na possibilidade de “rever”, isto é, de, em algum nível, recuperar a experiência do passado, em “Observação do inverno”, a irreversibilidade do tempo marca o tom principal, até porque, no movimento cíclico da natureza, o inverno é a última estação. O poema faz uma alusão, também pela negativa, ao conhecido soneto “O sol é grande, caem co’a calma as aves”, de Francisco de Sá de Miranda, onde lemos em seu verso final: “E tudo mais renova, isto é sem cura.” (MIRANDA, 2011, p. 101). A transformação, que é negada no texto de Gastão (“e nada noutras folhas se renova”), é contrabalançada por uma ideia de diferença, mas que, em tese, não admite a repetição: “não há cura/ para o tempo, ele será o ramo/ de folhas diferentes”. Esses versos revelam que, em larga medida, a repetição (ou, se quisermos, a recuperação do tempo perdido) nada mais é que uma ilusão do movimento temporal em contínua diferença.

Nesse sentido, os versos de Sá de Miranda estão e não estão no poema de Gastão. Versos que, não por acaso, compõem talvez a mais célebre reflexão poética em língua portuguesa acerca da natureza da passagem do tempo. “Ô cousas todas vãs, todas mudaves!/ Qual é tal coração quem vós confia?” (MIRANDA, 2011, p. 101). Ora, é na mudança que se torna possível a atualização do que já passou – espécie de sacrifício com o qual o dado passado precisa arcar para se tornar de novo presente. Não é à toa que os versos mirandinos soam no poema de Gastão transfigurados, como os vestígios de palavras ditas há muito tempo. É por isso que, perante a mudança (que é a repetição em diferença), a memória é porventura o mais frágil dos instrumentos de captação do tempo; mas é decerto o mais complexo e vivo mecanismo existente para trazer à luz do presente o passado, porque, em si, é também matéria mudável.

O poema “O ar”, de Gastão, também presente em *Observação do verão*, pode nos ensinar algumas coisas sobre essa dialética da presença e da ausência que rege o trabalho da memória. Ele traz como epígrafe a inscrição “*recordando Fiama e Luís Miguel Nava no jardim Gulbenkian*”.

Numa tarde que excede já o inverno

busco o lugar de outrora no jardim
onde o ar recupera o dom eterno
de voltar a ser jovem quando o fim

do tempo que domou o seu desejo
o corpo lhe devolve e aquece, ao dia
o entregando; aqui num banco vejo
da mente transportados para a fria

superfície da pedra dois poetas
que sobre ela existiram, suas falas
no ar sobrevivente como rectas
perfeitas desenhando; agora cala-se

o jardim onde apenas a aragem
move a nova folhagem devagar

18 de Março de 2011

Estamos diante do caso diagnosticado, anos antes, pelo próprio Nava, quando notou na poética gastoniana esse gosto pelo recurso de produção por meio da memória afetiva. Em “O ar”, Fiana e Nava são evocados a partir da lembrança que a visão de um banco de jardim imprime na imaginação do poeta. Mais uma vez, o espaço condiciona uma atualização do tempo. Mas é também curioso notar que é através do “ar sobrevivente” que circulam e transitam as vozes dos dois poetas. A sobrevivência aí assinalada é, naturalmente, metáfora das falas que chegam à memória do poeta vivo e que, afinal, se calam ao som do rumor da folhagem no jardim. O silenciamento final contrasta com o movimento das folhas, essas que, sabemos desde Sá de Miranda, como “tudo o mais” na natureza, se renovam.

A morte, tema central da poesia de Gastão, surge em tensa relação com a vida no poema “Aniversário”, que lembra o dia em que Fiana fazia anos.

Este dia situa-se no vértice
errado do verão

Entre o poema e o sol hesito mas decido
reconstruir o dia
mesmo que edifica-lo não termine

Que dia ergo como se poesia
ele não fosse? E lembro o aniversário
que não divide o verão
somente agosto

Fosse um erro a verdade do verão,
a ilusão de que ninguém está morto (CRUZ, 2011, p. 18)

15 de Agosto de 2011

O paratexto explicita o referente do citado aniversário e o vértice errado do verão equaciona-se com outro vértice – o ponto de tangência entre vida e poesia, em que os versos de Fiama Hasse Pais Brandão, presentes em “O nome lírico”, vêm à tona junto da lembrança do aniversário: “Esta manhã/ hoje/ é um nome [...] Uma palavra/ palavra só/ a ergue” (BRANDÃO, 2006, p. 49); responde Gastão: “Que dia ergo como se poesia/ ele não fosse?”. Que dia? O jogo intertextual aqui exposto se amplia com a memória do poema homônimo de Álvaro de Campos (em quem já adivinhamos uma especial predileção por parte de Gastão Cruz): “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,/ Eu era feliz e ninguém estava morto.” (CAMPOS, 1999, p. 172). “[A] ilusão de que ninguém está morto” afinal é a compensação ficcional conquistada por uma consciência que obsessivamente faz ressuscitar em seus versos a memória da vida em versos alheios.

É também o caso da dupla morte lida no poema “Visão de Herberto Helder da morte de António Ramos Rosa”, em que a memória dos dois poetas se constrói a partir da releitura de um poema do próprio Herberto que só veio a ser publicado na obra póstuma *Poemas canhotos*.

cf. HH, *Poemas Canhotos*

António ramos rosa cuja morte
herberto viu sem a ela assistir
estava, segundo o testemunho obtido
através da visão vinda num frio
relâmpago, deitado numa cama
a dele, contra a parede

Há que dar meia volta com a cara
contra a parede para entrar na morte
totalmente
isso aprendeu herberto e compreendeu
ao ver-se nessa morte em que não estava
que se via num espelho (CRUZ, 2017, p. 61)

A morte duplicada, vista “num espelho”, é aquela adivinhada no verso herbertiano “– e ele sou eu” (HELDER, 2015, p. 39). Mas é também aquela que a prática da poesia enseja como “direito à morte”, para lembrar do ensaio de Maurice Blanchot, pois que “[n]a palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é «a vida que carrega a morte e se mantém nela».” (BLANCHOT, 2011, p. 335). Por meio dessa profusão de diálogos intertextuais, a poesia de Gastão Cruz parece encontrar um dos seus princípios criativos mais instigantes.

“Também disso se faz a poesia, desses recados e envios aos poetas que admiramos – que nos «interessam mais».” (CRUZ, 2012, p. 206), afirma o próprio Gastão em resposta à pergunta de Rosa Maria Martelo acerca do explícito diálogo intertextual presente no poema “Com Ruy Belo na Esplanada do Campo Pequeno (1966)”, de *Repercussão*. “Recados e envios”

que são como cartas dentro de uma garrafa lançadas ao mar do tempo. Em 2004, ano de publicação desse poema, completavam-se quase quatro décadas do referido encontro com Ruy Belo; e o autor de *Boca bilíngue*, o seu interlocutor, já estava morto fazia mais de um quarto de século. Morto? “Os mortos estão/ mortos? Onde existe o seu/ tempo de vivos?” (CRUZ, 2013, p. 49). Retomo a epígrafe deste texto para dela ressaltar a qualidade desse *tempo-onde*. “Onde existe o seu/ tempo [...]?”. A esplanada, evidentemente, é a dimensão física do tempo, o seu *onde*, mas dimensão que somente o suporte do poema pode realizar. Mais uma vez Gastão:

Mundo e tempo são realidades inseparáveis, ou mesmo coincidentes. O mundo, como alguma coisa que nos é própria, que não é somente o espaço que habitamos, mas a visão que temos dele, só pode ser apercebido na instabilidade que a passagem do tempo traz à nossa vida. Não há presente, há só uma linha abstracta, abstractamente separando passado e futuro. (CRUZ, 2012, p. 189)

Se há coincidência entre mundo e tempo, e se o mundo só é perceptível considerada “a passagem do tempo”, também o tempo é realidade cuja compreensão e apreensão dependem do mundo – campo cujas transformações constituem o espaço onde podemos ler e rastrear as marcas do fluxo temporal. O poema é a “visão do mundo”, meio a partir do qual se pode aceder a uma imagem do tempo em suas múltiplas camadas em simultâneo.

Luis Maffei, em dado passo de seu ensaio “Biografar o impossível”, acerca da obra *Repercussão*, declara que “[t]odo dizer é contemporâneo, pois, se a enunciação só produz sentido na recepção, toda recepção atualiza o que recebe.” (MAFFEI, 2013, p. 159). A afirmativa do ensaísta tem em vista justamente o empenho intertextual a que a poesia de Gastão se dedica e busca explorar, sobretudo, as possibilidades de essa escrita recompor uma memória autobiográfica. Ora, a dificuldade (ou impossibilidade) de circunscrever na obra gastoniana um discurso autobiográfico não advém apenas do fato de que, para o autor d’*A morte percutiva*, o registro bio-gráfico é já exercício ficcional, porque submetido à distância de um regime de representação, mas também do entendimento de que essa escrita se faz, em muitos casos, a partir da palavra de outros. Maffei joga com a ideia de uma *tanatografia*, ao perscrutar a dialética entre vida e morte no centro dessa poética. Seria o caso de propor uma *heterobiografia*, como meio possível de dizer a vida própria a partir de outras vozes? Uma heteronomia *a la* Pessoa poderia ser aqui reivindicada (e mais uma vez lembro o título *Outro nome*, cuja estruturação significativa aponta possivelmente para um movimento de alterização que tem no poeta fingidor um lugar capital de pensamento sobre a modernidade).

Grosso modo, em se tratando de poesia moderna, toda escrita é *heterobiográfica*, porque aberta a uma alteridade que recusa o *eu* como centro detentor da totalidade do sentido. No entanto, em casos como o da poesia de Gastão, em que o autor flagrantemente experimenta a sua escrita desde

a palavra (ou a imagem, a memória, a vida) do outro, é tentador pensar nas consequências acarretadas por tal estratégia criativa. Voltemos ao referido poema “Com Ruy Belo na Esplanada do Campo Pequeno (1966)”. Vale a pena citá-lo na íntegra:

*Não achas que a esplanada é uma pequena pátria
a que somos fiéis? Sentamo-nos aqui como quem nasce*
RUY BELO, «Ácidos e óxidos»

Era talvez em março as mãos tremiam
já com a primavera ali nos tínhamos
sentado uma vez mais como quem nasce
Boca bilíngue folhas soltas lidas
a meia voz *É uma coisa estranha*
este verão no ensaio
o autor entrara e a presença
dele tinha tornado mais longa a hesitação
entre o sentido e o som ou suprimira-a?
é pouco fotográfica a memória
sonora e uma noite em casa de Sophia
(*Que fica dos teus passos dados e perdidos?*),
mais do que cada frase, cada pausa
do voo do tempo fizera a suspensão
seria primavera novamente
era talvez em tempo de tormenta
janeiro de 70 mês de febre
um dia só que na memória sobra
(o resto vem no Ruy Belo
Ruy Belo é o poeta vivo que me interessa mais)
e é talvez hoje o tempo de tormenta (CRUZ, 2009, p. 309-310)

No título, há demarcados o espaço (Esplanada do Campo Pequeno) e o tempo (1966). O paratexto indica o intertexto: o poema “Ácidos e óxidos”, de Ruy Belo, publicado em *Boca bilíngue* (1966, justamente). O texto em si é um concerto de muitas referências de que *Boca bilíngue* é apenas a principal. Os dois primeiros versos grafados em itálico pelo autor são de “Ácidos e óxidos” (“*É uma coisa estranha/ este verão*”; “*Que fica dos teus passos dados e perdidos?*”), sendo o verso “*era talvez em tempo de tormenta*” pertencente ao poema “Vat 69”, também de Ruy Belo, mas presente no livro *Homem de palavra[s]*, cuja publicação data de 1970. A sobreposição de camadas temporais se dá por meio da sobreposição intertextual de palavras vindas de diferentes contextos, e é justamente sobre esse acúmulo de memória que trata o poema. Memória que reconstitui, através da imagem da Esplanada do Campo Pequeno, o espaço-tempo da vida do poeta então morto.

Há de se destacar, ainda, a referência à memória pessoal de “uma noite em casa de Sophia” de Mello Breyner Andresen, para além das subliminares menções a Herberto Helder e Fernando Pessoa. No poema “Da poesia que posso”, de Ruy Belo, lemos a passagem que servirá de diálogo para Gastão: “(o resto vem no pessoa/ Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais)” (BELO, 2009, p. 339). Ora, também Pessoa era poeta morto na altura

da escrita desses versos e, não obstante tal empecilho, a sentença é categórica. A poesia que dá vida a Pessoa nos versos de Belo, nas palavras de Gastão, também subtrai à morte o autor de *Transporte no tempo*. Por outro lado, “Vat 69” é conhecido poema de Ruy Belo que se inicia com o igualmente célebre verso “Era depois da morte herberto helder” (BELO, 2009, p. 297), verso que, já nesse poema é uma citação à “Canção despovoada”, de Herberto, presente no livro *Cinco canções lacunares*, e que, com alguma insistência, aparece em outros poemas de Gastão Cruz.

Tal excesso de referências intertextuais ainda mais se agudiza quando, prospectivamente, consideramos a obra *Óxidos* (2015), de Gastão, que, como fica agora evidente, é uma afetuosa homenagem ao poema de Ruy Belo. Ou, sob uma perspectiva crítica radical, pode ser considerada uma autorreferência – do texto que, sendo de outro, uma vez citado, passa a ser do próprio. Antoine Compagnon, n’*O trabalho da citação*, afirma que

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 1996, p. 38-39)

Fato é que as experiências de vanguarda (em especial a sua retomada por alguns poetas portugueses nos anos 60) das quais a poesia de Gastão Cruz, no limite, não está de todo dissociada, nos ensinam que a reescrita, o trabalho citacional, mais do que empreender um gesto de apropriação do outro, cumprem uma dilapidação da figura autoral, junto de sua respectiva autoridade. E, paradoxalmente, é enquanto leitor criativo, poeta-crítico, que Gastão se constituiu, ao longo dos anos, como uma das mais originais vozes do seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Escarpas*. Rio de Janeiro: Móbile, 2011.

_____. *Observação do verão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

_____. *Observação do verão* seguido de *Fogo*. Rio de Janeiro: MóBILE, 2013.

_____. *Óxido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Existência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?* Textos escolhidos. Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EIRAS, Pedro; MAFFEI, Luis. *A vida repercutida: uma leitura de poesia de Gastão Cruz*. Lisboa: Esfera do Caos, 2012.

HELDER, Herberto. *Poemas canhotos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Edição de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

NAVA, Luis Miguel. *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação de textos, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Portugal maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Recebido para avaliação em 30/11/2021
Aprovado para publicação em 17/01/2022

NOTAS

1 Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

2 Em especial, Gastão nota a existência de uma discussão em torno da ideia de modernidade que, se se deve, por um lado, circunstanciar em um preciso contexto, por outro, se expande, com devidas alterações, para além de qualquer período histórico. É nesse sentido que o autor d'*A vida da poesia* afirma que “a palavra modernidade pode entender-se em sentido restrito e em sentido lato.” (CRUZ, 2008, p. 41). Reconhecendo esse caráter dinâmico da ideia de modernidade, Gastão consegue transitar com desembaraço pela obra de autores que vão, por exemplo, desde Camões a Manuel de Freitas. Mas há de se destacar a especial atenção conferida a certa noção de modernidade consolidada em Portugal a partir dos anos 1950 e que se caracteriza por um “diverso entendimento da linguagem poética, que, nos casos mais representativos, não deixaria nunca de ser autónoma, produtora da realidade e não veículo dela.” Em seguida, destaca também “[a] elaboração textual, tendente à construção de um discurso tenso, em que cada vocábulo, escolhido com larga atenção ao significante, entra em rigor no contexto” (CRUZ, 2008, p. 44), compreendendo nesses valores a sua formulação de modernidade.

3 Sobre essa questão derridiana, agradeço os comentários do colega Erick Gontijo Costa (CEFET/MG), que, em discussão em torno da versão preliminar deste ensaio, apresentada no Congresso da ABRAPLIP 2021, trouxe alguma luz para um melhor esclarecimento da nossa argumentação.