

Gastão Cruz e outras artes: transfiguração

Prof. Dr. Luis Maffei¹ (UFRJ)

Resumo:

Gastão Cruz é, sem dúvida, um dos mais importantes poetas do século XX português. Em sua obra, cuja estréia se dá no princípio dos anos de 1960, é notável um freqüente diálogo, não apenas com a tradição literária, mas com outras linguagens artísticas, como a música. A partir dessa relação, o poeta realiza um investimento simbólico que reflete agudamente acerca da própria linguagem, e do modo como a poesia, manifestação explícita do poético, vê-se obrigada a empreender um jogo de dupla face: aproximar-se e afastar-se, por transfiguração, de dados – como a morte, o tempo, o silêncio e uma vasta herança cultural – que a realidade oferece à subjetividade do cantor.

Palavras-chave: Gastão Cruz, poesia portuguesa contemporânea, interdiscursividade

Tem a linguagem como problema central o poema de abertura de *Campânula*, livro de Gastão Cruz publicado em 1978: “Por vezes reaprendo/ o som inesquecível da linguagem/ Há muito desligadas/ formam frases instáveis as// palavras/ Aos excessos do céu cede o silêncio/ as constelações caem vitimadas/ pelo eco da fala” (CRUZ, 1999, p. 203). São vários os poemas de Gastão cujo problema é esse, mas parto de “Som da linguagem” em virtude de esse texto desenhar uma claríssima e fundamental relação entre a linguagem e seu som, sendo, em rigor, “som” o vocábulo nuclear de seu título. Penso imediatamente em outro título de livro de Gastão Cruz, *Teoria da fala*, de 1972, e em seu poema de abertura, “Imagem da linguagem”: aqui, o livro tem em seu título um, ainda que sugestivamente teórico, foco sonoro, e seu poema inaugural diz, no entanto, de “imagem”; em *Campânula*, a linguagem, sonora, é, ela própria, uma *Teoria da fala*.

O que me interessa, pois, é partir, tendo como fito o que na poesia de Gastão Cruz é ato interdiscursivo transfigurador, do intercâmbio imagem/ som que advém da linguagem humana. Se acabo de apontar para certa transfiguração, não posso contornar o fato de que a poesia é, ela mesma, um ato transfigurador. A literatura, “violência organizada contra a fala comum” (Apud EAGLETON, 1997, p. 2), no dizer de Roman Jakobson, e a poesia, acima de todas as demais manifestações literárias, partem da linguagem, componente fundamental do humano, para, com a linguagem, violentar o que seja “fala comum”. Estranha condição, pois, a da poesia: usar um material para, em grande medida, violá-lo, e fazer arte desse mesmo material, cuja serventia cotidiana costuma ser apenas efetiva serventia. É por isso que existirá, na lírica de Gastão Cruz, qualquer coisa “Antes da língua”, bastante bem expressa pelo sintagma recém-escrito, título de um poema de *Crateras*, publicado em 2000.

E para além da língua, já que não é apenas sobre uma poética teoria da linguagem que se debruça a poesia gastoniana. Seria excessivo dedicar-me às muitas relações que essa obra traça com diversos exemplares da tradição literária; fico-me apenas em dois exemplos, um dos anos de 1960, outro bastante recente. Cito a estrofe final de um poema de *As aves*, de 1969: “mais do que as folhas que do alto caem/ mas sem sol grande as aves não se movem/ nem já não caem com a calma as aves” (CRUZ, 2006, p. 62). O diálogo com um dos mais célebres sonetos de Sá de Miranda é claro: “O sol é grande, caem co’a calma as aves,/ do tempo em tal sação que soe ser fria” (MIRANDA, 1969, p. 36). Se o tempo é outro, a leitura não deixa de se fazer, a tradição não deixa de ser inteligentemente olhada, e a semelhança entre o maneirista tom mirandino e o mortal discurso em anos de opressão política é notável. Por outro lado, é preciso atualizar o clássico, pois o tempo, com efeito, é outro: “já não caem com a calma as aves”.

No livro mais recente, *A moeda do tempo*, outro diálogo notável. O poema se intitula “Junto ao canal”, e tem como epígrafe o famoso verso “Madrid, Paris, Berlim, S. Petesburgo, o mundo!”, de Cesário Verde. Cabe citar a estrofe inteira em que aparece o verso: “Batem os carros de aluguer, ao fundo,/ Levando à via férrea os que se vão. Felizes!/ Ocorrem-me em revista exposições, países:/

“Madrid, Paris, Berlim, S. Petesburgo, o mundo!”(VERDE, 1995, p. 97). Gastão abre seu poema referindo-se diretamente ao verso cesarino através de um demonstrativo: “Penso isso percorrendo/ sábado de manhã a avenida Nevsky/ e não me é estranho o claro cinzento/ de setembro, os lugares não/ mudam nem sequer/ os transeuntes. (...)” (CRUZ, 2006, p. 69). Se a questão de Cesário é uma Lisboa da qual a gana de sair, sem circunstância alguma de navegação ou glória, é enunciação de decadência, a de Gastão é outra, pois de outro tempo. Por essa razão, o poeta lida com a cidade nova sem a maravilha que poderia tomar um português de fins do século XIX. Por outro lado, o verso antigo permite-lhe superar a distância temporal e detectar que “os lugares não/ mudam”, numa relação estabelecida por alguém cuja mediação com o mundo, num gesto de aguda subjetivação, é a linguagem, mas especificamente a poética.

Mas Gastão Cruz também se dedica a convidar outras artes a sua poesia. Começo pelo teatro, numa sequência de três poemas presentes em *As leis do caos*, de 1990. O primeiro deles se intitula “Os actores”:

Vêm de dentro repelidos
Conforme o seu destino a sua cor varia
pois escolhem a base de acordo com
a luz que o rosto cria
À frente da cortina enfrentam
o vazio
que lhes dava guarida Em sepulcros
abrigam as faces atingidas
No palco deambulam como num
tempo estreito entre duas crateras
a que na sua frente lhes recolhe os soluços
e o nada donde vieram” (CRUZ, 1999, p. 326).

Digo de passagem que Gastão Cruz é também homem de teatro, tendo traduzido algumas peças e feito trabalhos de encenador. Mas a leitura de “Os actores” certamente prescinde desse dado biográfico, que vem ao caso apenas para noticiar a intimidade que esse poeta tem com o teatro. É interessantíssima a relação que o poema estabelece entre a ideia de escolha – “pois escolhem a base”, a pintura facial e também aquilo que fornece sustentáculo – e a noção de que o trabalho do ator depende de uma obra escrita que, o mais das vezes, lhe é anterior e alheia. Essa obra, cujo lugar vital é o espaço do palco, “o vazio”, é “guarida” e “sepulcro”, é existência e morte trágica – não perco de vista que, além de a tragédia ser eminentemente teatral, é pela mão dos atores que os heróis trágicos podem ganhar vida, e a dimensão da escolha no universo da tragédia submete-se à de destino.

Portanto, a literatura para teatro, o texto fixado em papel, necessita de outra linguagem para existir plenamente, e o ator acaba por ser uma representação por excelência do trágico que marca a condição humana. Penso agora numa afirmação de Jorge de Sena, num notável ensaio intitulado “Da necessidade do teatro”: “(...) o teatro, ou o instinto teatral, está em nós, tal como está em nós o apetite sexual” (SENA, 1988, p. 21). Sena vai adiante, e afirma: “Com efeito, a necessidade de personificação foi sempre a necessidade humana de alguém supor-se *outro* (...). Um outro mais poderoso, mais seguro, mais livre, mais liberto de contingências e de sujeições de toda a espécie” (SENA, 1988, p. 24). O “tempo estreito” da cena dramática é tempo de máxima concentração e de confrontação com o limite, pois, se o teatro é tão instintivo como o sexo, advém de um específico Eros que trabalha a partir da falta. E a liberdade que se toca através do exercício do teatro faz-me sair brevemente dos poemas sequenciais de *As leis do caos* rumo a “*O Filho do ar*”, de *A moeda do tempo*: “O trapézio é o traço de/ fogo que as mãos do actor agarram/ no céu do teatro: olhava// do alto/ o estrado, quando a força já perdia,/ porque não é possível pôr as mãos// no aro duma constelação/ e sobre o palco/ voar falando para a terra finda” (CRUZ, 2006, p. 31).

A insegurança do ator é muita, assim como muita é sua liberdade. Ele tem o poder de “supor-se *outro*”, e “voar falando para a terra finda”, pois a morte, apesar de lançar sobre o ator sua inexorabilidade, não o impede de falar, de tomar para si o discurso. É nesse ponto que se vê ressaltado o poder transfigurador da poesia, pois o ator, posto num poema, fala, e sua memória, não obstante a mortalidade, pode ser fixada em texto: “não é possível”, se expresso em palavras, torna-se imediatamente uma possível realidade, ao menos no território da linguagem. Além disso, é em poesia que o ator se encontra aproximado ao trapezista, em virtude de serem semelhantes os riscos que ambos os trabalhos encerram. Nesse ato de transfiguração, é na mão do ator que se acha o trapézio, e tem lugar uma ampliação de sentidos: do palco ao picadeiro, do risco de “supor-se *outro*” ao risco da efetiva queda que tal alterização pode encetar. É, por outro lado, dum aparente reverso da alterização que diz o poema que sucede “Os actores” em *As leis do caos*, sugetivamente intitulado “Cabeza de Lobo”:

Por fim ela abandona a personagem Como irá
continuar? No último espectáculo
chorara
também por si
Do cenário
apagado como um ácido
resíduo
não irrompe a visão antes tão clara
quando o osso do sol iluminava
o inferno real
Ela entra
na ficção improvável Realidade
Por que a abandonaste? (CRUZ, 1999, p. 327)

“Cabeza de Lobo” é um lugar fictício, de língua espanhola, presente no *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams – encenada pela companhia Teatro da Graça, da qual Gastão Cruz era um dos diretores artísticos. É fortíssima, no poema, a idéia de “Realidade”, uma invenção humana, não um contexto previamente dado ao sujeito. Assim sendo, é a linguagem enquanto índice de composição do humano que se encarrega da fundação e da apreensão de diversas realidades. Devo considerar mais uma vez que a relação da poesia de Gastão Cruz com outras artes deve ser balizada pelo gastoniano entendimento do que seja a própria linguagem, bastante presente em poemas como “Som da linguagem” e “Imagem da linguagem”. Digo o que digo porque “Realidade”, num poema como “Cabeza de lobo”, é gesto, aparentemente, de alterização às avessas, mas a leitura não pode ser tão simples, ainda mais se penso na tutelar figura de Fernando Pessoa na poesia do século XX português. O Pessoa que aqui me interessa é o recolhido pela poesia de Gastão, mais especificamente o que comparece ao título de *Outro nome*, livro publicado em 1965. Se uma das marcas do fenómeno Fernando Pessoa foi a criação de um universo heteronímico, um título que desdobra o próprio vocábulo **heterônimo** certamente dirá de Pessoa. Mas não perco de vista que *Outro nome* é um livro cujos poemas têm ao fundo as Canções camonianas, e, nesse ato de fundação de realidade poética possível, encontram-se Camões e Pessoa no livro de Gastão Cruz.

Logo, a idéia mesma de alteridade é complexa, o que faz com que a “Realidade” maiusculizada em “Cabeza de lobo” seja, ela própria, uma “ficção improvável”. A atriz, assim, chora por sua personagem e “também por si”, pois o “supor-se *outro*” que Sena tão bem expressou tem um reverso bastante claro: “supor-se *outro*”, gesto de alteridade, não inviabiliza que o sujeito seja, a um tempo, “*outro*” e si mesmo, sem que uma “Realidade” negue a outra. É, no entanto, no limite apresentado pela morte que a atriz se verá abandonada pela “Realidade” de si própria, de sua personagem e da própria linguagem, seja ela a verbal ou a teatral. O poema que aparece depois de “Cabeza de lobo” em *As leis do caos* se intitula “O actor”, perfazendo uma espécie de tríptico interno no livro: “Esplendor e resplendor Aureolado/ pelo silêncio ideal o actor o rosto lança/ na direcção do

escuro/ flanqueado/ pelas sombras da balança// A solidão refaz de cada lado/ o enigma do corpo/ que balança/ sobre o fundo parado do quadrado/ o espectro da esperança” (CRUZ, 1999, p. 328). Mais uma vez um agente do ato teatral se encontra numa situação-limite. Seu espaço é semelhante ao que ocupam os atores de “Os actores”, um “tempo estreito entre duas crateras”, aqui dito por “sombras da balança”, um lugar de potentíssimo intermédio: entre a vida e a morte, entre a linguagem verbal e a cênica, entre o outro e o mesmo. Reputo indispensável perceber que os territórios ocupados pela interdiscursividade gastoniana serão dotados de alta ficcionalidade, de uma “Realidade” dizível pela idéia de *Outro nome*. Desse modo, o cenário é de polissêmica encenação espectral, posto que situado entre dois lados, e ambos são enigmáticos e espectrais, ambos possuem inconstantes realidades.

Do teatro ao cinema: em *A moeda do tempo*, encontra-se o poema “A preto e branco”:

Para mim o cinema começou
não sei se com o Hamlet de Olivier
visto na infância se com os Sorrisos
duma noite de verão (cinquenta e nove)
no Império, depois viria a massa
das horas no escuro, olhando formas
luminosas que sombras envolviam,
o sentido que a noite dava ao dia
ao rodear o rosto de Swanson,
e na Noite (Antonioni) Moreau Vitti,
e, selvagem, a noite prometida
por Davis, e ao meu lado no escuro
a vida desse tempo porventura
tão verdadeira como a luz na tela (CRUZ, 2006, p. 64).

Mais um gesto de subjetivação: “Para mim o cinema começou” com uma experiência marcadamente pessoal, e o espectador de décadas de filmes apropria-se do cinema para criar uma espécie de roteiro próprio, novo. Rosa Maria Martelo, ensaísta literária que se dedica com frequência à relação da poesia com o cinema, afirma: “O funcionamento da imagem cinematográfica e as técnicas de montagem não podiam deixar de interessar aos poetas, bem como as conexões entre o trabalho da memória, em sentido lato, e os processos de rememoração das imagens cinematográficas” (MARTELO, 2008). É justamente um “processo de rememoração” de específicas “imagens cinematográficas” o que tem lugar em “A preto e branco”, pois os referentes fílmicos do poema são localizáveis. O ato transfigurador reside em reunir diversos filmes no mesmo universo poemático, criando um tempo próprio através do que Rosa Martelo chama de “trabalho de memória”. Mais uma vez a idéia de ficção é revista, pois a “vida desse tempo” é “tão verdadeira como a luz na tela”, e essa “verdade” real apenas na linguagem artística é transfigurada, é “A preto e branco”, como a preto e branco são os filmes referidos no poema. Além disso, o cinema tem em comum com a poesia um sempre móvel poder fixador, que vence o tempo graças, respectivamente, à película e ao papel.

O palco, lugar da encenação dramática, é também lugar da encenação operística. Em *Órgão de luzes*, de 1981, figura o poema “Ópera”:

Estilhaça com a lança o cisne
o parvo Após o canto
no átrio do
teatro
quantos mortos levantam
da
futura sepultura o caos intacto
A luz branca da música
devastou-lhes os rostos

como um tigre de luz as florestas
da noite
Brancas de luz em
torno as aves pousam
no cenário de folhas
E a chaga da morte não esgota
a fonte do seu sangue (CRUZ, 1999, p. 249, 250)

A obra de que “Ópera” parte é a wagneriana *Parsifal*, cuja referência aparece no início (“Estilhaça com a lança o cisne/ o parvo”) e no fim do poema (“E a chaga da morte não esgota/ a fonte do seu sangue”). Entre os dois extremos do texto, algo como os efeitos de Wagner, pois a cena e a “luz branca da música” – construção, aliás, de alto intercâmbio estético, pois, sinestesticamente, confere iluminação e cor à música – devastam “os rostos” dos que virão a ser “mortos”. O tempo que o poema instaura é outro, pois a morte “futura” passa a ser origem dos espectadores da montagem, como se uma ressurreição fosse provocada pela mera existência do *Parsifal* encenado. A ópera convive no poema, a propósito, com “um tigre de luz”, certamente o blakeano “Tiger” (BLAKE, 1996, p. 85), cujos olhos flamejam “nas florestas da noite”, sintagma que figura, evidentemente em inglês, no poema de Blake. Assim, Wagner e Blake, numa mesma realidade transfigurada. Ainda em *Órgão de luzes*, outro poema com fundo operístico, “Sob a teia”: “A luz dos/ projectores alarga as faixas// O cantor está deitado na escuridão/ da cinza sobre a/ lava apagada// A noite encobre parte/ do seu corpo rasgado/ Entre a teia e o palco/ estende as patas retém-no com/ os dentes/ é uma/ aranha ávida”. (CRUZ, 1999, p. 252).

Nesse poema, a referência é obscura, mas fica sugerido que o cenário teatral abriga uma ópera, já que se vê em cena um “cantor”. Mais uma vez a ambiência é de vida e morte simultâneas, em virtude de a experiência artística, na poesia de Gastão Cruz, lidar com o limite. Esse aspecto parece-me dos mais importantes na poesia gastoniana em geral, e naquilo que há nela de relação interartes, pois todo canto, se é canto de vida, é também canto de morte, e por isso a metáfora da aranha é tão pungente: por um lado, a simples exposição da parte de cima do palco, onde se sustentam certos elementos cênicos; por outro, um modo de dizer da morte, pois a cópula entre certos aracnídeos leva um deles ao desaparecimento. A força dessa metáfora, portanto, está em associar a uma prática artística uma condição animal que reúne um dos modos mais flagrantes de vitalidade, a cópula, e a própria morte. É criado, no poema, um “corpo rasgado”, e o caráter trágico que marca boa parte das óperas ganha uma dimensão quase sacrificial em “Sob a teia”: o “cantor” como que mimetiza a aranha-macho que morre após ter tido a possibilidade da procriação, da geração de vida.

A ópera é um gênero tão cênico como musical, e a música é uma das linguagens artísticas que mais comparecem à lírica de Gastão Cruz. Começo esta aproximação, no entanto, por um poema que não diz diretamente de música, mas pertence a um livro, de 1984, intitulado *O pianista*: “A aranha dos sonhos da manhã/ arrasta as patas sobre o céu do quarto/ e cresce como o dia a teia ondeia// túmido mar inchando em ondas bruscas/ respirando vivendo/ como sob a deitado tempestade do tempo” (CRUZ, 1984, p. 50). O título do poema é “Aranha”, exatamente o vocábulo que figura em “Sob a teia”. Posso cogitar que, dentro da idéia musical que é exposta pelo título do livro, uma ambiência de morte, de fatalidade, de “tempestade do tempo” – nome, a propósito, da seção de *O pianista* na qual se encontra “Aranha”. E a noção de tempo é indispensável para a noção de música, pois, entre todas as artes, é precisamente a musical a que mais flagrantemente se instaura no tempo, prescindindo, por exemplo, de qualquer visualidade que não seja sinestésica. O tempo, pois, pode ser interessante premissa para se refletir acerca da relação da poesia gastoniana com a música.

E volto no tempo, rumo ao livro de 1963, o terceiro publicado por Gastão, de nome *A doença*, que possui uma pequena parte intitulada “Sustenido”, da qual cito duas estrofes: “Cobertos de granizo/ nestas cidades gastas de polícia/ cárceres carne pus// Este espaço de feridas permanentes/ move o sangue no tempo susinado/ fervura completa debaixo da pele” (CRUZ, 1999, p. 97). Os pri-

meiros livros de Gastão Cruz contemplam, em diversos momentos, uma circunstância marcadamente política. É instigante o título “Sustenido”, pois um cenário de guerra e perseguição fascista se traduz por um vocábulo que pertence à musicologia, e, nela, acusa o semitom da música. Se o lugar se situa entre um tom e outro, não me parece descabido supor que existe, em “Sustenido”, uma sugestão de que algo se encontra num lugar difícil, que peca pelo excesso: sustenido diz de um meio tom acima da nota de referência, e o excesso das “feridas”, da “polícia” e do “sangue” torna esse “tempo”, com efeito, “sustenido”. Além disso, o latim *sustinere* apresenta a idéia de sustimento, e são “permanentes” as “feridas” e sustidas a “fervura completa debaixo da pele”.

Regresso a *O pianista*; seu poema de abertura intitula-se exatamente “O pianista”: “Senta-se imita/ o autor Os/ holofotes douram-no/ é a vítima/ dos expansivos círculos do som// Em torno dele o som é como/ um laço/ Está sentado na margem do/ teclado detendo com os braços/ a força ameaçadora das águas” (CRUZ, 1984, p. 11). Neste momento, fica bastante claro que um dos nortes da relação da poesia interartes de Gastão Cruz terá que ver justamente com identificar por seus específicos nomes os agentes da produção artística: já citei, dentro de poemas, os vocábulos “actor”, “actores”, “cantor” e, agora, “autor” e “pianista”. Tais substantivos são, a um tempo, específicos e genéricos: específicos porque dizem, concretamente, de práticas peculiares; genéricos porque não precisam quem seja o determinado “actor” ou “cantor” que vem ao caso. Assim sendo, posso suspeitar de que esses nomes dizem de um lugar limite, entre a “Realidade” que abandona a atriz em “Cabeza de Lobo” e a mais alta ficção. Esse lugar permite à poesia uma radical exploração simbólica, e é isso o que rigorosamente acontece em “O pianista”. Do mesmo modo que a obra que um ator encena soe ser-lhe anterior e alheia, o que um músico toca, em geral, foi escrito por outrem: mais um lugar de fronteira ocupam os executores da obra de arte, pois o “pianista” “Senta-se imita/ o autor”.

E esse “pianista” “é a vítima/ dos expansivos círculos do som”: em medida alguma o indivíduo que se relaciona com a obra de arte passa-lhe incólume, pois o poder de arte é o que expande as fronteiras do animal simbólico que é o homem. É esse preciso poder que permite ao músico, agora metonímia daquilo que executa, deter “com os braços/ a força ameaçadora das águas”, num gesto de caráter um bocado heróico. Se o “pianista” se encontra “na margem do/ teclado”, posso supor que é do exato instrumento que se origina a ameaça aquática. A relação do instrumentista com seu objeto é, logo, problemática, já que apresenta uma face de intenso perigo. Mais que isso: talvez sejam os componentes da platéia aqueles que o pianista salvará da “força ameaçadora” e fatal “das águas”, pois os “holofotes” sugerem que a cena é a de um recital, não de um ensaio.

Também fala diretamente de música Gastão Cruz, e um de seus poemas mais impactantes nesse universo é “O Requiem de Fauré”, de *A moeda do tempo*. Cito um fragmento:

Veze sem conta ouviamos o Requiem
de Fauré, que nos ia conduzindo
in paradisum (sem que supuséssemos
sermos anjos tardios, nesse tempo
já um pouco velado, não que o sol
não nos olhasse desde um céu sem nuvens):
in paradisum deducant
angeli, um rumor de harpas depois
do libera me de Dieskau ou
Souzay, na já cantada casa coroada
escutado, a música excitava-nos
tal como o sol na praia nos fazia
acreditar no corpo, o real total
em que a água e o ar se incorporavam;
mais tarde alguém diria que era um
requiem pouco mortal e nada austero (CRUZ, 2006, p. 44)

“in paradisum deducant angeli” é fragmento do Réquiem do compositor francês Gabriel Fauré, “nada comparável”, no que diz respeito à própria natureza do que seja esse tipo de composição, “com os de Verdi Brahms ou Mozart (...)” (CRUZ, 2006, p. 44). Réquiens são cantos de morte, mesmo porque o vocábulo, em latim, significa descanso, e, por extensão, repouso eterno: *requiem aeternam*. O Réquiem de Fauré, sim, é um canto de morte. No entanto, por ser “pouco mortal e nada austero”, acaba por ser um canto de vida. De todo modo, suponho que já tenha ficado claro o quanto as instâncias da morte e da vida são postas em lugares-limite pela poesia de Gastão Cruz. O que importa é, no caso da relação do sujeito com essa específica peça musical, a dimensão, mais uma vez, do tempo: “Vezeis sem conta ouvíamos o Requiem/ de Fauré”, num tempo, decerto, passado. Mas o poder da música elevava os ouvintes “in paradisum”, e conferia-lhes um impossível caráter angélico, já que eram, pela música, “anjos tardios”. O tempo passado, no entanto, foi algures presente inagarrável: “(...) e o solo de luz do pie jesu,/ por Victoria de los Angeles Suzanne/ Danco (ou qualquer anjo) irradiado,/ partia do presente inexistente/ em direcção a uma incerta esperança só/ do corpo, e livre de outra crença” (CRUZ, 2006, p. 44, 45).

De anjo diz também uma das cantoras que fixaram em disco a obra de Fauré. E a esperança passada era apenas “do corpo, e livre de outra crença”, não havendo, pois, qualquer sentimento de transcendência, nos receptores da música, que herdasse dessa mesma música sua vontade religiosa. A única esperança é no corpo, a única hipótese de plenitude terá que ver, conseqüentemente, com certo erotismo, e é o Réquiem de Fauré, feito poema cujo título é precisamente “O Requiem de Fauré”, o motor da vivência pretérita (é recorrente o imperfeito do indicativo no poema) duma enorme solidariedade. O tempo presente, portanto, será o tempo em que a vivência da obra musical experimentada no passado faz-se poema, e existirá também um tempo futuro, na recuperação que o texto faz de uma súplica religiosa que existe na peça musical: “libera me domine de morte aeterna” (CRUZ, 2006, p. 45). O canto feito verso não sugere alguma aposta na eternidade do espírito ou da matéria, mas sim da única tangência possível no que diz respeito ao futuro, que é a morte.

Da relação interartes que há na poesia de Gastão Cruz muito mais poderia ser dito. No entanto, penso que um dos vocábulos que norteiam o caminho percorrido por este escrito comparece a seu título, e é **transfiguração**. Se é a linguagem o que se oferece ao trabalho da poesia, cabe à alta especificidade que é a linguagem poética um trabalho efetivo de transfiguração, pois a participação da poesia no mundo é um tipo de intervenção que se aproxima e se afasta das outras realidades que o mundo apresenta. Entre elas, as demais artes, também espaços transfiguradores, que se vêem tensionadas pela invenção de novos sentidos e tempos da construção poética. Existe um poema de Gastão cujo título é, exatamente, “Transfiguração”, de *As pedras negras*, de 1995. Seu tema não é qualquer peça de teatro, ou ópera, ou obra musical. Todavia, esse poema aqui comparece à guisa de encerramento pois seu título se manifesta nos diversos gestos transfiguradores que o sujeito do poema pratica e, ao mesmo tempo, sofre: se o humano se mantém vivo por seu “minúsculo músculo/ batendo” (CRUZ, 1999, p. 381), o sujeito tem voz bastante para esquecer sua “própria vida” (CRUZ, 1999, p. 381) e pedir certa “luz selvagem” que terá lugar apenas no texto:

A noite vai voltar ao seu começo
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 (CRUZ, 1999, p. 381)

Referências Bibliográficas

- [1] BLAKE, William. **Selected poems**. Londres: Penguin Books, 1996.
- [2] CRUZ, Gastão. **A moeda do tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- [3] _____. **Outro nome/ Escassez/ As aves**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- [4] _____. **Poemas reunidos**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- [5] _____. **O pianista**. Lisboa: Limiar, 1984.
- [6] EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- [7] MARTELO, Rosa Maria. Da poesia e outras estofes: entrevista com Rosa Maria Martelo. **Revis- ta pequena morte**. Entrevista concedida a Luis Maffei. Disponível em <http://pequenamorte.com/2008/05/para-referencializar-a-poesia-seis-perguntas-para-rosa-maria-martelo/>. Acesso a 20 de maio de 2008.
- [8] MIRANDA, Sá de. **Poesias escolhidas**. Lisboa: Verbo, 1969.
- [9] SENA, Jorge de. **Do teatro em Portugal**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- [10] VERDE, Cesário. **O livro de Cesario Verde**. Lisboa: Ulisseia, 1995.

¹ **Luis MAFFEI, Prof. Dr.**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
luis.maffei@terra.com.br