

## ESTA COISA QUE SE CHAMA CORPO<sup>1</sup>

João Vilhena<sup>2</sup>

### Resumo

Neste artigo apresento brevemente a obra poética de Gastão Cruz, recentemente falecido. Proponho algumas linhas de análise, procurando salientar alguns dos aspetos desta poesia, que me parecem ser bastante atuais: a forma como o poeta insiste na transferência das experiências do corpo (os afetos, o desejo, a memória, a precariedade) para a linguagem poética parece-me estar associada a uma valorização da experiência excessiva do desejo/do amor e da sua transferência para a vida da poesia como uma estratégia de criação de temporalidades que, na esteira de Esteban Muñoz, poderemos chamar de *queers*. Essas temporalidades podem, a meu ver, constituir os momentos em que o corpo, pela experiência do desejo e do amor transfigurada na intensidade da linguagem poética, encontra uma estratégia, ainda que frágil e efémera, para o seu florescimento, transcendendo assim a inevitabilidade da linha rectilínea e opressora do tempo humano.

**Palavras-chave:** Gastão Cruz; Poesia Portuguesa Contemporânea; corpo, desejo, queer, tempo.

---

<sup>1</sup> Este pequeno ensaio foi guiado por um desejo de falar da presença do corpo na poesia de Gastão, que ainda hoje me deixa perplexo, pela sua intensidade e atualidade. Trata-se, pois, de uma homenagem e não de uma produção estritamente académica ainda que por momentos me tenha encostado a essa bengala. Certamente muito do que digo já foi referido e discutido por outros críticos e ensaístas. Ficará para uma eventual nova versão deste texto ou para outros elencá-los.

<sup>2</sup> Biólogo, doutorado em Fisiologia Vegetal de Stress. Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (variante Inglês – Português). Atualmente trabalha em Paris como coordenador de formação avançada. Tem também trabalhado como tradutor. Publicou alguns poemas nas revistas *Diversos* e *Nervo*.

“I’m far from being a pessimist. I see life as a gorgeously-ironical, beautifully-indifferent, splendidly suffering bit of chaos.”  
Eugene O’Neil, 1923 (citado por Gastão Cruz, em epígrafe na obra “As Leis do Caos”, 1990)

“To kill joy [...] is to open a life, to make room for life, to make room for possibility, for chance. [...]”  
Sara Ahmed, “The Promise of Happiness”, 2010

“Ninguém explica o poema: o leitor pensa que ele é casa, porém a nuvem densa que o enche é uma bolha impenetrável”

Gastão Cruz, *Luz Húmida* In “Óxidos”, 2015

## Introdução & Paráfrase

Gastão Cruz (1941 - 2022) pertence a uma geração de poetas portugueses que começando a publicar nos anos 50 e 60 procuraram uma renovação da linguagem poética, no contexto político de uma ditadura fascista, extremamente opressora e conservadora. O trabalho destes poetas, ainda que muito diverso, assenta numa “consciência linguística constante”<sup>3</sup> e “[n]uma revolta de palavras apelando a um novo discurso”<sup>4</sup>. Dos poetas deste grupo, os mais próximos a Gastão serão Ruy Belo, Carlos de Oliveira, Fiamma Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, António Ramos Rosa<sup>5</sup>. Foi com estas duas autoras, e ainda Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito, que se estreou participando, em 1961, na plaquete Poesia 61 com “Morte Percutiva”. É de destacar ainda o seu trabalho como crítico de poesia portuguesa contemporânea<sup>6</sup>, director da Fundação Luis Miguel Nava e da revista de poesia Relâmpago<sup>7</sup>, tradutor de Blake<sup>8</sup>, Jude Stéfan<sup>9</sup>, Strindberg<sup>10</sup>, Shakespeare<sup>11</sup>, Jean Cocteau<sup>12</sup>, e León de Greiff<sup>13</sup>. Foi

---

<sup>3</sup> Gastão Cruz, citando-se no seu prefácio a *Poemas Reunidos*, Dom Quixote, 1999.

<sup>4</sup> Luiza Neto Jorge, referindo-se ao seu livro *Dezanove Recantos* de 1969, citada por Gastão Cruz no seu prefácio a *Poemas Reunidos*, Dom Quixote, 1999.

<sup>5</sup>No revelador prefácio a *Poemas Reunidos*, Dom Quixote, 1999, Gastão destaca igualmente Cesariny, Alexandre O’Neil, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, Assis Pacheco.

<sup>6</sup> *A Poesia Portuguesa Hoje*, Plátano Editora, 1973; 2ª edição, corrigida e aumentada, Relógio d’Água, 1999; *A Vida da Poesia – Textos Críticos Reunidos*, Assírio e Alvim, 2008.

<sup>7</sup> <https://www.relampago.pt/fundacaolmn.htm>

<sup>8</sup> *Doze canções de Blake*, O Oiro do Dia, Porto; 1980.

<sup>9</sup> *Sud-Express - Poesia Francesa de Hoje*, Relógio D’Água, 1993.

<sup>10</sup> *O Pelicano*, Teatro, Relógio d’Água, 1993.

<sup>11</sup> *O Conto de Inverno*, Teatro, Relógio d’Água, 1994.

<sup>12</sup> *O Filho do Ar* (seguido de *Ana a Criada*, *A Dama de Monte-Carlo*, *O Mentiroso*), Teatro, Relógio d’Água, 1998.

<sup>13</sup> *Troco a Minha Vida por Candeeiros Velhos*, León de Greiff; Abysmo, 2014.

ainda um dos fundadores do Grupo Teatro Hoje (1975-1994), onde encenou “Os amantes pueris”, de Fernand Crommelynck (1976), uma adaptação do romance de Carlos de Oliveira “Uma Abelha da Chuva” (1977), “O Equívoco” de Camus (1977), “A Gaivota” de Tchekov (1992) e “O Pelicano” de Strindberg (1993).

A obra poética de Gastão estende-se por um período de 56 anos, entre 1961 (publicação do seu primeiro livro, “A Morte Percutiva”) e 2017 (data da publicação da sua última obra, “Existência”)<sup>14</sup>.

Propomos usar, como ponto de partida, a organização temática avançada pelo próprio autor, ao reunir os seus poemas em 1999, orientada pelo tema do corpo. Assim, e parafraseando, teríamos uma primeira fase (1961 a 1969, indo desde a “Morte Percutiva”, 1961; “Hematoma” 1961, “A Doença” 1963, “Outro Nome”, 1965, até ao livro “As Aves”, 1969) marcada pela “velocidade do corpo, lançado na voragem da história e na vertigem de uma *sexualidade não apaziguada*”<sup>15</sup> [meus itálicos] que encontraria a sua manifestação maior nesse livro de amor/dor que é “A Doença” e nos livros “Outro Nome” e “As Aves”, onde o momento histórico se manifesta pela sua passagem no corpo e pela recuperação da tensão disfórica presente em autores clássicos como Sá de Miranda e Camões. “Teoria da Fala” (1972), “Os Nomes desses Corpos” (1974) e “Campânula” (1978) exploram o corpo enquanto “lugar da linguagem” ou “imagem da fama” onde se pensam “as relações entre o corpo (o amor) e a poesia”. Estamos, pois, perante um poeta que mete em cena um corpo “lançado na voragem da história”, no tempo, sobressaltado por uma “sexualidade não apaziguada”, explosiva: “um corpo que aspira à sua plenitude [...] [n]um país cercado, onde todos os movimentos são vigiados ou proibidos.” O livro “Órgão de Luzes” fecharia estes primeiros ciclos com “uma versão mais amadurecida da explosão sexual que os caracterizava”. A questão do corpo, do amor e da sexualidade é retomada nas obras posteriores (“O Pianista”, 1984, e “As Leis do Caos”, 1990), usando-se as figuras do actor, pianista e cantor: “Há, no corpo do actor e na violência da sua

---

<sup>14</sup> Entre as edições brasileiras da sua obra, destaca-se a antologia organizada por Jorge Fernandes da Silveira, “Moeda do Tempo e outros Poemas”, língua geral, 2009; “Escarpas”, móbile editorial, 2011; “Observação do Verão seguido de Fogo”, móbile editorial, 2013.

<sup>15</sup> As citações neste parágrafo foram tiradas do prefácio de Gastão Cruz a Poemas Reunidos, Dom Quixote, 1999.

exposição (de que a do pianista ou do cantor são apenas variantes), alguma coisa que tem muito de comum com a *utilização* do corpo no amor.” [meus itálicos]. Estas obras da fase intermédia seriam também marcadas, segundo o autor, pela “sucessão de mortes que a partir daí me foram envolvendo”, terminando em “Pedras Negras”, 1995, uma elegia pelo desaparecimento do seu companheiro Carlos Fernando.

Esta análise retrospectiva é continuada no Posfácio à última reunião completa de poemas<sup>16</sup>: Gastão refere que nas obras publicadas entre 1996 e 2006<sup>17</sup> (“Crateras”, 2000, “Rua de Portugal”, 2002, “Repercussão”, 2004 e “A Moeda do Tempo”, 2006), e penso que o mesmo poderia ter dito para as cinco publicações posteriores: “Escarpas”, 2010; “Observação do Verão”, 2011; “Fogo”, 2013; “Óxido”, 2015; “Existência”, 2017), os elementos biográficos se tornaram mais explícitos e mais identificáveis. A passagem do tempo e o peso crescente da memória geram uma maior interpretação do que se viveu e do que se escreveu: “Há imagens que a memória não nos traz sob a mesma forma ao fim de cinco, dez ou cinquenta anos. Também a interpretação que delas fazemos vai mudando. [...]”<sup>18</sup>

No seu último livro “Existência”, no poema *Uma Cortina de Água*, a poesia é apresentada como a possibilidade de sentido para “o tempo adverso”: “Num mundo duro e fechado, música e poesia tornaram-se o principal antídoto diário. [...] Mas as palavras eram sentido e o sentido saía do espaço exíguo onde um pequeno tempo se movia.” As emoções poéticas refletem ou são o eco das emoções do corpo: “A poesia foi sempre, para mim, um registo de emoções. [...] Sem as palavras certas não há emoções em poesia. Foi isso o que procurei dizer num poema a que chamei “A vida da poesia”: “Hoje sei como se vive a vida da poesia / com a sinceridade das emoções linguísticas / com que o mundo devasta e enche as nossas vidas.” [...] “Porque só registaremos emoções verdadeiras, ou seja, só transmitiremos aos outros as emoções originais com que vimos o

---

<sup>16</sup> Os Poemas, Assírio & Alvim, 2009.

<sup>17</sup> Luis Maffei no prefácio a este livro defende que os livros mais tardios retomam ou reencenam alguns temas das primeiras obras.

<sup>18</sup> Posfácio a *Os Poemas*, Assírio & Alvim, 2009.

mundo, se o fizermos através de uma expressão que, por transformá-las, transfira a verdade do real para a verdade da linguagem.”<sup>19</sup>

A verdade do real parece corresponder à verdade das emoções, das emoções verdadeiras, mas haverá emoções falsas? Se localizarmos as emoções no corpo, a verdade do real, a transferir para a verdade da linguagem, será a verdade do corpo?

A presença do corpo ao longo da obra de Gastão é uma evidência, nem sempre evidente. Das três primeiras obras de Gastão, dos originais noventa e oito poemas, sobreviveram ao olhar antológico do autor quarenta e nove, na edição de 2009 da sua poesia completa, contra cinquenta e três poemas, na recolha de 1999. Em praticamente todos encontramos o corpo apresentado predominantemente por estratégias metonímicas<sup>20</sup>, como se este irrompesse fragmentado, disperso no tecido do poema: “Cobalto nos faróis / no azulado zinco dos cabelos / no calor ampliado das axilas / nas vértebras arando o pavimento // O contacto cruzado e celular dos ouvidos no vácuo / a esfera de sangue nivelada à distância dos poentes na terra [...]”<sup>21</sup> (*Cobalto nos faróis* In “Morte Percutiva”).

Um corpo centrífugo que chega ao poema plasmado com o mundo como se a intensidade da sua experiência extravasasse para os outros elementos naturais e minerais: “já os teus braços são / sementes de madeira / passadeiras / já lábios já serpentes a matéria / o amor já humidade / [...] (*Já a fadiga nos cerrou já a* In “Hematoma”); “A boca é uma cidade” (*A este sitio há-de o amor* In “A Doença”); “o mármore onde correm as veias / como rios” (*Bizâncio* In “O Pianista”); “És uma casa um parque as raízes que restam / levam ainda o sangue ou escoam-no?”

---

<sup>19</sup> Pode ver-se nesta poética talvez uma tentativa de reconfigurar a estética do fingimento Pessoa.

<sup>20</sup> Umás mais evidentes: cabelos, vértebras, ouvidos, sangue, pulsos, axilas, veias, unhas, dentes, olhos, pele, umbigos, carne, membros, pernas, artérias, dorso, dedos, ossos, retinas, boca, garganta, órgãos, cadáver, dorso, lábios, pó, pulmões, busto, figura, braços, músculos, crânio, palato, mãos, ventre, coxas, joelhos, peito, tecidos, pálpebras, espáduas, fronte; outras menos: suor, sede, sono, voz, sangrar, hálito, choro, pesadelo, febre, feridas, pus, peste, dor, sombra, palavra, beijo, olhar, vida, morte, dormir, cio, fome, amor, anestesia, alegria, locomoção, roupa.

<sup>21</sup> Todos os poemas são citados segundo a fixação pelo autor na obra reunida “Os Poemas”, Assírio & Alvim, 2008, excepto os poemas das obras editadas entre 2008 e 2017.

És / ainda / ó floresta de veias a visível / sob um tecto / de insectos aparência do tempo // [...]” (*Tempestade do Tempo*, In “O Pianista”).

Este projeto poético procura não uma descrição, mas uma reencenação das emoções no texto poético. Aliás, falar de emoções parece-me empobrecedor. Penso que o autor tenta recriar no poema a teia das intensidades<sup>22</sup> que situam o corpo/o ser no mundo. A nível formal, usa-se uma estratégia da intensificação da materialidade fónica do poema, acompanhada dum uso do corte do verso, interrompendo ou alterando os sentidos por meio de encavalgamentos inesperados e alterações à ordem habitual dos sintagmas<sup>23</sup>. Isso obriga a uma leitura de soluços<sup>24</sup>, o leitor avança e recua ao longo da página a tentar reconstruir, construir o frágil e ameaçado sentido do poema, ecoando assim o corpo ameaçado pelo tempo e pelo seu tempo: “A incessante boca escuta agora / é a terra da morte que a inunda / como cedem / dificilmente os dentes às palavras” (*A incessante boca escuta agora* In “Teoria da Fala”. Estes recursos, esta insistência na fisicalidade dum texto que se confunde com o próprio corpo que o produz, transferem para o poema a intensidade da experiência: “[...] A língua / será pátria de sentidos // mistos como no corpo as sensações [...] O tecto era uma nuvem um / texto // enquanto ondas levantam / braços na água e alcançam / o tecto já sem nuvens do verão” (*Antes da língua* In “Crateras”). Dir-se-ia que a intensidade das emoções oblitera qualquer estrutura hierárquica. Isso parece ser mais evidente nas primeiras obras onde o desejo e as emoções irrompem e tentam aceder à página, muitas vezes em sequências de enumerações, numa série de imagens que nunca parecem suficientes. Logo no

---

<sup>22</sup>No artigo “The Autonomy of the Affect” (Cultural Critique, N.º 31, 1995. The Politics of Systems and Environments, Part II. pp. 83-109), Brian Massumi fala-nos da emoção como uma intensidade qualificada, enquanto o afeto seria essa intensidade ainda não assimilada, incorporando ainda uma combinação de potencialidades. (Cf. com *Nascente* de “A Moeda do Tempo”, do qual transcrevo aqui a última estrofe: “À tua voz não chamarei um rio / de palavras porque / a água da voz é água / anterior à água das palavras”. Penso que poderá ser produtivo ver alguns aspetos da poesia de Gastão à luz do conceito de afeto, desenvolvido por Deleuze a partir de Spinoza e trabalhado, mais recentemente, para além de Massumi, por autores como Eve Sedgwick, Lauren Berlant e Sara Ahmed.

<sup>23</sup> Por exemplo, o verso anteriormente citado “És / ainda / ó floresta de veias a visível / sob um tecto / de insectos aparência do tempo” poderá ser reconstruído na leitura como “ó floresta de veias és, ainda, a visível aparência do tempo sob um tecto de insectos”, mas é a combinação das imagens com estas estratégias retóricas que leva a uma recriação linguística da intensidade da experiência.

<sup>24</sup> Trago esta imagem do primeiro poema: “Tinha deixado a torpe arte dos versos / e de novo procuro esse exercício de soluços” In “O Nome desses Corpos”.

primeiro poema de “A Morte Percutiva” temos “O cobalto nos faróis”; “O contacto cruzado e celular dos ouvidos no vácuo”; “a esfera de sangue nivelada à distância dos poentes da terra”, “o impossível fixo das marés”; “o mar / e a lua vazia de folhas e animais” e na terceira estrofe intermédia:

O movimento do suor no ar  
o cansaço dos troncos e no sol  
a terra  
o fumo os ascensores os incêndios  
a suspensão dos astros sobre a noite

Parece haver um desencontro entre a intensidade das emoções e o poder da linguagem que as tenta fixar no poema ou entre as estratégias poéticas vigentes na altura, daí essa vontade de renovar a linguagem poética, para que ela possa dar conta das emoções que se lhe apresentam<sup>25</sup>. Por isso, talvez, a resistência de Gastão ao puramente discursivo ou à ausência de tensão no texto, uma vez que isso resultaria numa ausência, a seu ver, suponho, da transferência da experiência do corpo para o poema.

Há uma interação entre o sistema sensorial do corpo, o mundo, os outros seres que nele transitam e os livros por eles escritos: “O olhar o límpido cilindro / de fogo / que incinera tudo / e tudo calcina // demasiado ama / as folhas do livro / a areia os homens as palavras / lidas.” (*O olhar o límpido cilindro* In “A Doença”), a que se acompanha uma dificuldade de expressão do excesso da vida ou da vida excessiva: “De mais tenta ele / extrair do corpo voz / com que dizer / o fogo todo” (*O olhar o límpido cilindro* In “A Doença”).

A imagem do fogo é a repetição incontornável do símile “amor é fogo”, o que aproxima o corpo da poesia, e o impasse/impulso que o amor/desejo cria na produção poética. Veja-se o final dum poema do livro “As Aves” que tem como epígrafe o verso de Sá de Miranda, *Que farei quando tudo arde*:

---

<sup>25</sup> Ou seja, trazer à cena do poema o impacto do presente. Cf com a ideia de Lauren Berlant de que: “the present is perceived, first, affectively: the present is what makes itself present to us before it becomes anything else” “[...] a percepção do presente ocorre, primeiro, de modo afectivo: o presente é o que se torna presente a nós antes de se tornar numa outra coisa”, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, p. 4. [Minha tradução]. Ainda que em Gastão haja, como veremos à frente, uma tentativa de escapar a esse presente, enquanto ponto na estrutura linear do tempo.

Tudo desaparece sob o fogo  
tudo se queima tudo prende a sua  
secura ao fogo e cada corpo vai-se

prendendo ao fogo raso  
pois só pode  
arder imenso quando tudo arde

Num livro bem mais recente que “As Aves” de 1969, “Escarpas” de 2010, no poema *Vilnius-Helsínquia*, a poesia é como esse fogo incontrollável, ou seja, quando ateadada não pode ser detida:

[...] desígnio e disciplina  
forjariam o tempo da poesia;

surpreendido pensei se queria  
para mim um regime tão estrito  
ou se sequer, já que com a imprevisível

natureza subitamente ateadada  
e idêntica ao fogo sempre vinha  
como detinha o amor detê-la eu poderia

Do mesmo modo que o corpo não consegue deter o amor (o desejo), não pode impedir o efeito igualmente incinerador da poesia (lembramos que uma das secções de “Doença” se intitula “Incendiário”).

Outro tema recorrente é o da mudança, da alteração (o nome de outra das secções de “Doença”, nesse caso a alteração provocada pelo amor e pelo desejo). No poema *Transe*, de “Órgão de luzes”, há um mundo de elementos instáveis orbitando no poema. Peixes e aves (“todas as aves são feitas de tempo” *Para que nasça o dia* In “Repercussão”) erram em vão entre as palavras, tentando encontrar um sentido à alteração, desencadeada no corpo, pela mudança da noite em dia:

Num tempo neutro acordo  
entre a noite e o dia  
sob um céu ilegítimo condensa-se  
a mudança  
[...]  
O céu é como um poço como um mar  
como um lago  
comparações banais mas as mais  
eficazes onde aves



como peixes  
transitam lentamente errando  
nas palavras  
[...]  
Provavelmente nada  
mudará ou talvez  
tudo tenha mudado há muito  
ou vá mudando  
sob o lago dos céus onde os  
peixes descrevem  
ilegítimos voos como velhas  
metáforas

Uma das riquezas do universo poético desta obra consiste na convivência de uma dimensão mais obscura e pessimista, marcada por um sentimento agudo da violência do tempo sobre o corpo e aquilo a que chamamos realidade, com o surgimento de elementos fulgurantes, luminosos, ardentes. A passagem da vida excessiva (fogo) pelo corpo é, afinal, quando transferida para a poesia<sup>26</sup>, uma afirmação da vida<sup>27</sup>.

Esta possibilidade de, no espaço-tempo do mundo-corpo, tudo poder ser outra coisa, espaço metafórico radical, com as imagens a alternar entre planos aproximados (microcosmos) e grandes panorâmicas (macrocosmos), produz uma sensação de vertigem, um ceticismo ou vestígios de uma pulsão utópica, como se uma outra imagem, uma outra realidade estivesse oculta sob o que se revela ao ser<sup>28</sup>.

Nesta obra poética, somos confrontados com os limites deste complexo corpo-mundo: a morte, o tempo e o silêncio: “O tempo é o conceito essencial. Formámo-lo sem sabermos que éramos a sua própria substância, ele a nossa matéria. [...] Silêncio foi silêncio, depois do uso alterado das palavras [...] Diante do silêncio era impossível prosseguir.” Ou ainda, no mesmo texto e voltando a essa interligação corpo-mundo: “Tempo cobrindo tempo: mar, a parede exterior do forno. Por fora o sol; por dentro o fogo vivo.” (*Uma Elegia*, In “Escarpas”); o

---

<sup>26</sup> “Assim se espera um fogo / diferente da prosa / assim se espera um fogo / assim se espera a morte // Assim se espera o fogo / com a vida aprendido / assim se espera um fogo / assim se espera a vida”, *A Leitura* In “A Doença”.

<sup>27</sup> “Só a vida suspende a cinza viva / que os mortos têm dentro submarina”, *Só a brasa das pernas despe o escuro*, In “A Morte Percutiva”.

<sup>28</sup> “Cidade do crepúsculo parece / ter morrido no teu um outro céu / que pesa como um dia sempre extinto”, *Unreal city* In “O Pianista”.

tempo é a grande ameaça: “Sobre os trémulos séculos / estende-se / o céu do tempo como / sal do oceano devorando / a imagem do homem” (*Bizâncio*, In “O Pianista”) e “Qualquer tempo é um tempo duvidoso” (*O Teatro das cidades* In “O Pianista”). O tempo e a morte são o sentido (ou a sua ausência) de tudo:

O mundo acabará quando não formos  
nós o mundo: tudo existe  
somente no olhar  
[...]  
O mundo somos nós  
di-lo a poesia  
[...]  
apagarei  
os versos como um dia  
os irá apagar o mundo reduzido  
à minha consciência já vazia<sup>29</sup>

Os limites do corpo, nesta visão, são também os limites do mundo e do sentido:

Nunca se pensa que virá um dia  
em que essa idade como bruma fria  
será a que teremos: todavia  
  
nesse nunca está ela já contida  
se o pensamento desconhece a vida,  
dela recebe o sangue da ferida<sup>30</sup>

O corpo é circunscrito, muitas vezes, pela imagem de tectos, abóbadas<sup>31</sup>, cúpulas, campânulas, céus, margens (as margens das cidades inclinadas sobre a água) e, em muitos poemas, predomina a visão já do fim das coisas e do corpo: “O sol amarga a luz apodreceu / a presença de sono gela a boca / quem encontrou no cemitério verde / o cadáver intacto deste choro?” (*O sol amarga a luz apodreceu*, In “A Morte Percutiva”). Veja-se *Paráfrase* (In “Teoria da Fala”),

---

<sup>29</sup> *Nós o mundo* In “Moeda do Tempo”. Cf. com o poema *Verso Vão* de Fíama: “Ou, ainda mais íntima / a consciência extensa como o céu, / o corpo de tudo, / semelhança absoluta. / Respirar na quebra da onda. / Na água, uma braçada lenta / até ao limite de mim.”

<sup>30</sup> *Nesse nunca*, In “Escarpas”.

<sup>31</sup> “Regressámos à curva das palavras, ao / eco na abobada total / onde a nossa pequena eternidade / como a frágil película dum filme / escurecido se fixava”, *Segunda glosa*, In “Escarpas”.

que segundo Gastão é uma reescrita do poema de Blake, *The Sick Rose*<sup>32</sup>, também por ele traduzido:

Deito um peixe no eixo do meu peito  
e aí o deixo devorar primeiro a vida  
os coágulos depois o osso enfim  
o arco das costelas  
o esterno  
já ferido pelos dias

É ele o meu pulmão o músculo do meu  
sangue perdido  
barbatanas escamas guelra eixo  
peixe  
deitado no meu peito e vivo  
entre ruínas

Este olhar pessimista é, porém, acompanhado, nesta poesia, por possibilidades ou estratégias de sobrevivência: o tema do desejo e do amor com que se constrói uma estratégia de fuga, ainda que temporária, ao jugo do tempo: “Na clausura do tempo abriste um / arco e saímos por / ele a ver de novo os astros”<sup>33</sup>. Talvez não seja evidente, para todos, esta leitura, mas sempre senti, ao ler os poemas de Gastão, que o que se tem designado, por vezes, de pessimismo, ou talvez de obscuridade da sua poesia, vinha sempre acompanhado de uma enorme intensidade, remetendo para essa ideia de “vida excessiva”, para a “pequena eternidade” de alguns instantes.

A ideia de experiências que permitem ao corpo / ao ser escapar ao tempo linear, aproxima-se do pensamento de José Muñoz sobre utopia e *queerness* e penso revelar que podemos recuperar uma dimensão política nesta obra:

“To see queerness as horizon is to perceive it as a modality of ecstatic time in which the temporal stranglehold that I describe as straight time is interrupted or stepped out of. Ecstatic time is signaled at the moment one feels ecstasy [...] and more importantly during moments of contemplation when one looks back at a scene from one’s past, present, or future. Opening oneself up to such a perception of queerness as manifestation

---

<sup>32</sup> “A rosa que adoce / é um leito e um corpo. / Penetrou nela o verme / que em segredo a destrói. // É um verme invisível / insecto da noite. / A vida destruída: / oculto obscuro amor.” In Doze Canções de Blake, O Oiro do Dia, 1980; cf com os seguintes versos do poema *Apesar de o tempo corromper a pele* de “A Doença”: “Apesar de o tempo corromper a pele / depois os tecidos músculos abrigos / subterrâneos sangue apesar de o mundo / nos dar por perdidos de tudo contido / parecer perigo solidão vertigem [...]”

<sup>33</sup> *E quindi uscimmo*, In “As Pedras Negras”.

in and of ecstatic time offers queers much more than the meager offerings of pragmatic gay and lesbian politics. [...]"<sup>34</sup>

Segundo esta linha de análise, proponho que nesta obra ocorrem alguns vestígios utópicos, que não desfazem a contradição, mas que a apresentam: “fora do tempo só existe a vida / uma luz imortal que o tempo mata”<sup>35</sup>; “Não coincide o tempo com a vida / tão tarde o aprendemos [...] Num retrocesso intemporal vivemos / intemporal decerto é a nossa vida”<sup>36</sup> ou ainda nas estrofes finais de *Segunda glossa*, de “Escarpas”:

Tínhamos posto as mãos sobre a pele do tempo  
por baixo pressentindo  
a corrente da lava enquanto esperança  
e desejo sopravam  
no peito raso

Entendemos agora que  
quando cruelmente triunfamos  
é fugaz o furor voraz dos músculos  
e por isso terror e alegria, então  
e hoje, nos trespassam

O desejo, o amor, o encontro sexual e a sua transferência para a poesia formam a resistência possível contra o domínio do tempo e da morte. Penso que a isso alude o poema *Ofício* de “Escarpas”:

Os poemas que não fiz não os fiz porque estava  
dando ao meu corpo aquela espécie de alma  
que não pôde a poesia nunca dar-lhe

Os poemas que fiz só os fiz porque estava  
pedindo ao corpo aquela espécie de alma  
que somente a poesia pode dar-lhe

Assim devolve o corpo a poesia  
que se confunde com o duro sopro  
de quem está vivo e às vezes não respira

---

<sup>34</sup> Cruising Utopia: The then and There of Queer Futurity, José Esteban Muñoz, New York University Press, 2009, p. 32. Cf com esta passagem d’*À entrada* de “As Leis do Caos”: “Uma figura detém a torrente do tempo, dando realidade e vida ao *presente estrangulado*, esse *erro da memória* – a do pianista. [...] ela, é de facto, quem guarda a entrada do livro. E ao deter com os braços a torrente que corre para a morte, ou já a contém, a sua acção é a acção mesma da poesia, que permite ao amor, parado o tempo, desconhecer o *caos das águas*, os *lagos onde termina o curso das correntes*. [itálicos do autor que indicam a citação de versos de seus próprios poemas].

<sup>35</sup> *Dobrada fria*, In “Existência”.

<sup>36</sup> *O tempo e a vida*, In “Rua de Portugal”.

O tema do desejo/amor está presente em toda a obra poética de Gastão Cruz. Aliás não há uma distinção clara entre amor, sexo, desejo. O poema de Hematoma *Cada dorso abre um dorso sobre a morte* apresenta alguns aspectos retrabalhados nos poemas de amor/desejo do livro “A Doença”:

Cada dorso abre um dorso sobre a morte  
o sol a dor  
a planície uma lua o sangue  
dorso  
sobre a morte leite  
feno  
dimensão de suor em leito  
pleno de dedos tempestades montanhas  
e o soro maduro do mar  
a anestesia do fogo  
a água o fogo a terra  
o ar

Não são atribuídas marcas de género ao corpo: o dorso, suor, carne, dedos, braços; algumas metonímias possíveis: cada dorso abre um dorso sobre a morte (penetração); morte de leite (esperma); o leito onde se joga o desejo adquire a potência dos elementos naturais: tempestades e montanhas, rios (suor) e a reencenação do encontro sexual só é possível evocando-se a totalidade dos quatros elementos: água, fogo, terra, ar.

A ausência de marcas de género, nomeadamente nos livros iniciais<sup>37</sup>, revela uma estratégia de ocultamento, que se encontra em textos *queers* e que merece, sem dúvida, uma análise mais aprofundada e um levantamento de todo um jogo de metáforas<sup>38</sup>, desenvolvidas não só à volta dessa ocultação, mas como estratégia de transferência do desejo do corpo para o texto. Neste breve ensaio queria defender o carácter não normativo deste desejo, nomeadamente no livro “A Doença”, não normativo pela sua intensidade e forma como a sua presença no texto cria tensões ao nível fonético e sintático, como se este desejo, este

---

<sup>37</sup> Por exemplo nos três primeiros livros, mas mesmo mais tarde, são raras as referências ao género dos corpos surgindo principalmente em “Campânula”, editado em 1978, já apos a queda do regime fascista.

<sup>38</sup> “Um ramo na mão tinhas e quiseste / medi-lo com os lábios e metê-lo / no centro doloroso do teu corpo” *Revivemos a grosseira superfície do* In “Os Nomes desses Corpos”; a referência a Freddy Mercury no poema *Nightclub* de “Crateras” ou ao HIV/SIDA no poema de “Existência”, *As flores do mal em 1983*.

“amor segredo”<sup>39</sup> não pudesse ser apropriado pela linguagem então vigente. Penso ser uma linha de interpretação possível para o poema final da secção *Alteração* do livro “A Doença”:

Quando o tempo cingindo esse  
sigilo cingir-te te cingir a carne  
toda se eu te cingir com ele  
é porque a esperança  
alterou o segredo do mundo  
[...]  
Quando o tempo cingindo-te  
cingir esse cansaço esse rumor  
da carne do amor da liberdade  
é porque sobre o medo  
a esperança altera  
a aventura

Isso é acompanhado por uma tensão constante entre a ameaça que paira sobre o ser e o seu desejo: o corpo é por isso também um campo de batalha: “caíram no soalho bombas rápidas” (*Caíram folhas brancas nesta casa*, In “A Morte Percutiva”), marcas da guerra: “a pele mordida de noites e perigos” *Regressa morte* In “A Morte Percutiva”) e “Ergo nos dedos ossos esmagados” (*Caíram folhas brancas nesta casa*, In “A Morte Percutiva”). Predomina um movimento de plano aproximado (mostram-se as imagens de partes, dos efeitos e não a cena da batalha), face a essa dificuldade em se conter ou apresentar o corpo em toda a sua plenitude. Pois como diz o autor sobre as suas primeiras obras: “Até porque antes [...] nem nos interessava interpretá-las [às imagens]. Bastava-nos vê-las, senti-las ou criá-las.”<sup>40</sup>

O poema situa o político no corpo, no sentido em que este procura as estratégias possíveis que se oponham ao poder do tempo, do silêncio, da morte: “a treva recente circulando solta no caos dos umbigos”<sup>41</sup>. Por isso, penso, há uma insistência na primazia do amor e do desejo ou uma recusa em não se negar o desejo que toma o corpo:

---

<sup>39</sup> « [...] / ou reconhecimento do teu estilo / de começar o amor segredo feito / sigilo temporário e só possível / no silêncio do peito já coberto.” *O vírus conhecido sim visível* In “A Doença”.

<sup>40</sup> Posfácio a *Os Poemas*, Assírio & Alvim, 2009.

<sup>41</sup> *Vestígios ambíguos e selos*, In “A Morte Percutiva”.

De tudo finalmente a hora se transfere  
quanto mais a do amor hoje emergias  
definitivamente da poeira de maio  
apertando nos olhos a tristeza  
[...]  
Tudo é fácil perder se se desperta  
na poeira de maio a primavera transfere  
quando pode o amor para outra época

Ou não o transfere ou  
não o transfiro o amor  
não pode ser transferido<sup>42</sup>

Esse excesso, esse fogo, provoca todo um conjunto de sintomas: anestesia, febre, peste, tumulto, a inutilização do corpo, o insucesso da experiência. Trata-se de uma aceitação da erupção das emoções e afetos que atravessam o ser inserido numa realidade social e linguística muitas vezes adversa ou oferecendo resistência ao florescimento ou fruição desse corpo. O olhar joga-se nesse movimento ou centra-se nessas fronteiras entre o local nascente das emoções e o fluxo, o devir: temos imagens de rios, água, queda, combustão. O amador e o amado são incendiários, e contaminar este amor / desejo com a doença parece aumentar a sua autenticidade, a sua realidade, e o afastamento de expressões mais normativas e sentimentalistas. Não se trata, pois, de um amor convencional, mas sim dum amor que permite uma pausa no tempo, é essa a sua grande promessa. E, nas obras mais tardias, o amor e o desejo revelam o seu poder sobre o corpo quer pelo prisma da memória quer pelo seu reacender inesperado: “Reformulamos o amor porém se fórmula / não existia como repeti-la?”, *O que fez sentido*, In “Escarpas”.

Parece, porém, existir sempre um sistema de vasos comunicantes entre estas duas dimensões da realidade ou entre a linha do tempo e a experiência fora dela. Disso se fala, creio, no poema de “Repercussão”, *A Eugénio de Andrade glosando a Litania*: “[...] / cruéis eram as pernas triunfantes / na noite que chegava: e esse claro-/-escuro essa traição fiel à / realidade, um corpo dividindo / as palavras, alegria terror, sombrio / transparente, triunfo crueldade, / poesia que não era apenas sol / mas também escuridão solidão era / passara a ser a minha verdade”.

---

<sup>42</sup> *De tudo facilmente a hora se transfere* In “A Doença”.

A poesia de Gastão constrói-se, assim, em torno de uma inquietude sobre os limites do corpo, do real, da linguagem; veja-se o poema *Ave Fugaz*, de “Escarpas” (2010):

Então a poesia só servia  
para evitar que tudo a morte recolhesse;  
o fruto árido tombado da luz era  
entre a realidade e as palavras disputado

Procuro conhecer a existência  
actual dessa ilusão, agora mais real  
do que quando morria e só a fala  
a podia reter, ave

fugaz, incerta  
voz que me leva  
a desejar saber se creio ainda  
na vida inverosímil da poesia

A poesia que como vimos antes foi um antídoto para um “tempo adverso”, serviria aqui para evitar a acção da morte. Nalguns poemas encontramos este tipo de vestígio utópico, em que a poesia serve para prolongar ou recriar a intensidade da vida ou adiar a sua perda:

Este cantar dos anos que a mudança  
do canto fez diverso da esperança  
é um canto de esperança enquanto canta<sup>43</sup>

Mas estes apelos são constantemente temperados, e daí vem, talvez, a sua força e relevância, por uma visão assente na precaridade do corpo<sup>44</sup> e na sua impotência ou dificuldade em iludir as forças<sup>45</sup> que contrariam essas fugas para fora do tempo, *ekstasis*, em direcção à plenitude dos fogos dos astros<sup>46</sup>: pois só pode arder imenso quanto tudo arde.

---

<sup>43</sup> *Este cantar dos anos de pobreza* In “Escassez”.

<sup>44</sup> “O som irá morrer / ave imortal? / Dizemos que sofremos mas que menos / poderíamos ser? [...]”, *Decompomos a cítara essas cordas* In “A Teoria da Fala”.

<sup>45</sup> Especialmente nestes tempos ameaçados: “os versos partem para a humanidade / mas a humanidade para onde parte?” *Até tornar-se fogo* In “Óxido”.

<sup>46</sup> Ou recorrendo às palavras de José Muñoz falando dum poema de Bishop: “But this invitation, this plea, is made despite the crushing force of the dynasty of the here and now. It is an invitation to desire differently, to desire more, to desire better.” José Esteban Muñoz, op. cit, p. 189.



## BIBLIOGRAFIA

CRUZ, Gastão. *Poemas Reunidos*. Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

\_\_\_\_\_. *Escarpas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Observação do Verão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

\_\_\_\_\_. *Fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

\_\_\_\_\_. *Óxido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

\_\_\_\_\_. *Existência*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

Massumi, Brian. "The Autonomy of the Affect." In *Cultural Critique, N.º 31, The Politics of Systems and Environments, Part II*. pp. 83-109. 1995.

Lauren Berlant. *Cruel Optimism*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

Sara Ahmed. *The Promise of Happiness*, Durham & London: Duke University Press, 2010.

José Esteban Muñoz. *Cruising Utopia: The then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2009.