

CARLOS DE OLIVEIRA E(M) GASTÃO CRUZ (COM FIAMA DE PERMEIO) OU A DURAÇÃO DA MORTE

CARLOS DE OLIVEIRA A(I)ND GASTÃO CRUZ (WITH FIAMA IN THE BETWEEN) OR THE DURATION OF THE DEATH

Luís Maffei^{1}*

RESUMO

Há muito de Carlos de Oliveira na poesia de Gastão Cruz, não apenas influência e relação intertextual, mas a presença do amigo que morreu em 1981 na obra do que ficou vivo. Este texto atravessa algumas das presenças de Carlos em Gastão, sob o diapasão da morte, enquanto nós, que gostamos de Gastão além de gostar de sua obra, vivemos a duração da sua morte, manifesta em sua doença degenerativa, que já o impede de escrever. Fiama Hasse Pais Brandão agenciará algumas das tangências mais fecundas entre os dois poetas, também próximos a ela e à sua obra. No final do texto, a palavra que abrirá as últimas portas é memória, sendo vista inclusive em sua imbricação com o esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Gastão Cruz; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão; morte; memória.

ABSTRACT

There's a lot of Carlos de Oliveira in Gastão Cruz poetry, not only influence and intertext, but also a biographical presence: Carlos, dead in 1981, appears himself in the work of Gastão, that remained alive. This paper crosses some of the moments which Gastão calls Calos, under the death's domain. Many of us like Gastão as a good friend, besides his poetry. We now are living the duration of his death, manifest in his degenerative disease – the situation stops Gastão writing. Fiama Hasse Pais Brandão will arrange some of tangencies between Gastão Cruz e Carlos de Oliveira, next as well to Fiama and her work. At the end of the paper, the word that will open the last doors is memory, including its connection with oblivion.

KEYWORDS: Gastão Cruz; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão; death; memory.

¹ * Luis Maffei é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense e bolsista em Produtividade do CNPq. Recebeu a bolsa Jovem Cientista de Nosso Estado (Faperj) entre 2015 e 2017. No ensaísmo, publicou *Do mundo de Herberto Helder* (Oficina Raquel, 2017), *Despejo quieto – ensaios sobre poesia portuguesa* (EdUFF, 2015), *A vida repercutida – uma leitura da poesia de Gastão Cruz* (com Pedro Eiras; Esfera do Caos, 2012), entre outros. Como poeta, editou diversos livros, entre os quais *Via* (Coisas de Ler, 2019), *40* (Guilhotina, 2015) e *Signos de Camões* (Companhia das Ilhas, 2012). É sócio-benfeitor do Real Gabinete Português de Leitura/ RJ. Pelo conjunto da obra recebeu, em 2013, o Prêmio Icatu de Artes – Literatura.

Num dos seus últimos livros, *Cenas vivas*, lançado em 2000, Fiama Hasse Pais Brandão inclui um poema que é verdadeira teoria poética da morte:

Para N. G., R. B., L. N. J., C. de O., L. M. N.
e os outros que já viveram

Tantos poetas morreram, em minha vida,
antes de mim, não só no sangue ou só na carne,
mas na portuguesa língua.
Deles fica a obra que fizeram.
Todavia vocábulos, para sempre
insonoros, ou no futuro incriados,
demonstram que os poetas todos
morrem sempre mais na língua.
(BRANDÃO, 2006, p. 621).

Começa aqui um labirinto, *locus* de vida e morte, de loucura dionisíaca, de paradoxo. O paradoxo que exalta é encontro entre o dionisíaco e o máximo rigor, pois os dois nomes a que este texto (homenagem) se dedica são poetas altamente rigorosos. O sentido comum dirá que são poetas apolíneos, enquanto o dionisismo na poesia portuguesa contemporânea a Carlos e Gastão (e Fiama, que agencia o encontro) compete a Luiza Neto Jorge, a Herberto Helder, sei lá. Mas não gosto dessa dicotomia, penso que nem Nietzsche gostaria. Há Dioniso em Apolo, Apolo em Dioniso, sabemos disso, pelo menos, desde *Os Lusíadas*, que invoca o lírico para dar forma ao louco, e convoca o louco para alguns dos dizeres mais lúcidos do poema.

Nesse labirinto, a prática é a da morte. Anos após o poema de Fiama, Gastão Cruz, amante da poesia de sua ex-amante, escreve “A prática da morte”, em *Repercussão*, de 2004. Uma das epígrafes do poema é o famoso verso de Jorge de Sena, abertura de “A morte, o espaço, a eternidade”, de *Metamorfoses*: “De morte natural nunca ninguém morreu.”. Assim começa o de Gastão:

O tema único é enfim a morte
natural de que nunca ninguém morre
mas como designar a morte de que
se morre? Natural afinal é
qualquer morte mas menos natural
quando na própria vida longamente
reside: é então como se o pássaro
do mito no corpo vivo o bico por castigo
usasse e infinitamente exercitasse
a sua fome abstracta numa vida reduzida
a pasto dessa ave; (...)
(CRUZ, 2009, p. 324).

O problema é, em Fiama e Gastão, de linguagem, portanto, de amor: amor à linguagem e amor a alteridades. Morre-se, sempre se morreu, e isso é uma questão fundamental, ou não, se pensarmos, por exemplo, como Epicuro, ou como um epicurista mais fiel ao mestre que Ricardo Reis, que não devia, claro está, do alto de seu século, fidelidade a ninguém. Mas o problema, para muitos de nós, é a morte, e a morte não é um problema de linguagem, mas se afirma, se impõe, para poetas, como um problema na linguagem, mesmo na sua forma, no seu traço: o poema de Fiama é dedicado a cinco poetas seus mortos (agora Fiama também já é uma nossa morta, há mais de década), que são indicados por suas iniciais. Sabemos quem são os quatro poetas e a poeta, mas deles e dela se mostra apenas o traço, o começo do nome, a (esta palavra é muito expansiva, e gostaria que nos lembrássemos agora, ao menos, do idioma francês e de um de seus falantes, Jacques Lacan) letra.

O problema mais fundo deste texto só consigo chamar de duração da morte, e é relativamente rápido explicar o que quero, antes de tudo, dizer com isso. Gastão Cruz, um dos poetas da minha predileção, é também um querido amigo, desde um tempo razoável. Nossa diferença de idade, mais de 30 anos, nunca impediu que achássemos partilhas, sendo a poesia uma delas, a mais antiga, mas também a música, a paternidade etc. Enquanto escrevo este ensaio, meu amigo padece de um Mal de Parkinson avançado, e já se acha impossibilitado de muitas coisas, inclusive a escrita, e outras mais básicas. A duração da morte: uma doença como essa torna muito evidente o mal que nos toca a todos, pois sempre estamos morrendo. Mas, ao menos, quem pode escrever a morte a escreve, enquanto escreve a vida que permite a escrita da morte, e Gastão não o pode mais fazer. A duração da sua morte, e é o que dói em todos os que gostamos dele, é silenciosa, parecida demais com uma morte que não consegue se alçar ao estatuto de problema de linguagem. É que “Natural afinal é/ qualquer morte mas menos natural/ quando na própria vida longamente/ reside” – longa atenção ao “longamente”.

Mas a morte o é, como não seria? Em seu texto autobiográfico sobre a experiência de viver como um transplantado (alguém em quem habita um coração alheio, originário de uma pessoa ora morta), Jean-Luc Nancy escreve que “isolar a morte da vida – não permitir que uma se trance intimamente com a outra, cada uma intrudindo o coração da outra – é algo que nunca se deve fazer” (NANCY, 2000, p. 22, trad. minha). Bem, então não há exatamente um antes de morte, e preciso agora mover outra peça neste labirinto, citando um poema gastoniano presente em *O pianista*, de 1984:

Antes da Morte

Era depois da morte herberto helder

Ruy Belo

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

Somos os vivos, o menor número. Ainda.

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

Era antes da morte, Herberto Helder.

Um erro da memória este presente.

(CRUZ, 2009, p. 172).

O pianista é o livro de Gastão Cruz que mais dialoga com Carlos de Oliveira. Evidência disso (não prova, evidência) é a nota que abre “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, um dos poemas de *Epístolas e memorandos*, que Fiama editou em 1996: “Cf. Gastão Cruz, *O Pianista*”. Eu avisei que era um labirinto. Cito o poema:

Está sentado na mesa de castanho polido ou está ausente;
reparte-se entre as voluntárias palavras e o involuntário silêncio,
tem o perfil a contraluz, na janela de saguão, ou ainda ausente,
ou é visto e não visto, ouvido e não ouvido.
O gato segue-lhe os passos ou já pratica, com o Poeta, a ausência.
E junto de seu vulto está Ângela ou não existe o vulto.
(BRANDÃO, 2006, p. 603).

Há um ensaio seminal de Heidegger, “Para quê poetas?”, que lê Rilke e Hölderlin a partir da noção de indigência, ou melhor, de um tempo de indigência, noite do mundo. Numa trilha típica de seu modo de pensar e escrever (uma espécie de escrevencimento, arrisco), o filósofo caminha por entre as pedras das ideias que põe em sua própria senda e chega, depois de muito escrevenciar, ao que transcrevo:

(...) experienciamos no próprio ser que há nele um “mais” que lhe pertence, constituindo assim a possibilidade que também lá onde o ser é pensado como sendo o risco, poderá vigorar algo, que arrisca mais do que o próprio ser, na medida em que habitualmente o imaginemos a partir do ente. (...) A linguagem é o recinto (*templum*), a saber, a casa do ser. (...) Pensando a partir do templo do ser, poderemos supor aquilo que arriscam os que por vezes arriscam mais do que o ser do ente. Eles arriscam o recinto do ser. Arriscam a linguagem. (HEIDEGGER, 2002, p. 356)

O arriscar da linguagem é o máximo risco, e só poetas o podem assumir. Não é uma aposta, pois não há o que apostar, não há moeda, talvez apenas *A moeda do tempo* (esse é o título do conjunto que Gastão lançou em 2006), ou *a moeda do templo*. Mais que o ser do ente é posto em risco, pois esse “mais” é uma espécie de trampolim em que o poeta salta rumo ao abismo. A imagem é irresistível: numa mesa de pôquer, um jogador em desespero, babando de vício, após diversas rodadas más, aposta sua casa – se ganha, nada ganha, fica com o que já tem; se perde, perde seu lugar, perde o lugar onde habita. O problema aqui é ainda mais sério: perder a casa numa aposta nos obrigaria a procurar outra, ou, no pior dos casos, viver na rua. Perder o recinto do ser, todavia, é a perda da própria possibilidade de ser. Sem que corramos esse risco, sem pensar em casa, nada fará conexão, não haverá anjo etc. – essas duas palavras são do texto de Heidegger, a última vinda, claro, da poesia de Rilke. Nem conseguiremos que a morte intruda um pouco da vida, e vice-versa.

Já me referi à duração da morte de Gastão Cruz. Longa duração. Há um episódio biográfico que move “Antes da morte”, um encontro que reuniu cinco poetas, e, na altura da escrita do poema, apenas dois ainda estavam vivos, Gastão e Herberto Helder. Só este poderia ouvir o terceiro grau de um famoso pedaço de verso seu, “Era depois da morte” – “Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa/ cantava o paraíso. Era depois da morte” abre a “Canção

despovoada” (HELDER, 2014, p. 245) –, cujo segundo é começo do “Vat 69” de Ruy Belo, epígrafe do poema d’*O pianista*. Desde então, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena e Ruy Belo continuam mortos, deu tempo de Herberto Helder morrer e Gastão, o mais moço dos cinco, está vivendo uma morte duradoura, lenta.

Mas há também uma duração da morte de Carlos de Oliveira. Três dos quatro poemas citados até agora tocam a morte de Carlos, tocamos-la também neste conjunto de ensaios, apesar de seu pretexto ser o centenário de nascimento do poeta. Voltar ao poema de *Cenas vivas* é reencontrar, ali, as iniciais C. de O., de um dos tantos poetas que morreram na vida de Fiama, “minha”. Esse morrer se dá durante a vida da autora, na altura ainda viva, o que indica que, obviamente, a vida também tem uma duração. Mas, nessa, a essa duração de vida, se impõem muitas mortes, o que, também obviamente, revela que a morte é um dos elementos da produção da vida. Logo, a morte é, ao mesmo tempo, um momento da vida, seu fim, mas, ao mesmo tempo, para um pensador como Heidegger, seu cume, o momento de afirmação do “ser-aí”, que cumpre sua vocação de mortalidade – essa vocação se desvela, no último instante (e em sua posterior duração), como heroica. Comentado Heidegger, autor a que dedicou, há bastantes anos, sua tese de doutorado, escreve, com *Ser e tempo* ao lado, Byung Chul-Han:

A morte acessível à angústia não é o “falecer”, mas o “morrer”, que Heidegger compreende como a possibilidade do “poder-ser-si-mesmo”. A morte como morrer não é o mero fim da vida. O “temor diante do falecer” é, segundo Heidegger, uma “disposição ‘fraca’”. Ela não é heroica. A “existência autêntica”, em contrapartida, se volta heroicamente para a angústia. (HAN, 2020, p. 120).

Lendo, finalmente, o poema de Fiama, talvez eu possa, heideggerianamente, cogitar que arriscar a linguagem, para o poeta, seja conquistar a morte, mais ou menos como se conquista uma coisa amada. Isso não difere tanto de conquistar a palavra, amá-la, criar com ela uma relação cuja transcendência é, ao mesmo tempo, impossível e inevitável. Impossível: desde Dante, desde antes de Dante, quem faz poesia sabe bem que o verbo poético não recuperará o Verbo. Inevitável: desde Dante, desde antes de Dante, quem faz poesia não para de procurar um verbo que encontre o encontro, ou seja, que conquiste a morte ou algo na vizinhança da morte – mesmo que isso seja, em Dante, visitar Inferno, Purgatório e Paraíso, coisa que uma poesia como a do século XX já não tem a prerrogativa de fazer.

É por isso que importa tanto *onde* se morre, e os “poetas todos/ morrem sempre mais *na língua*”. Ataulfo Alves, em parceria com Paulo Gesta, escreveu uma canção célebre, multigravada ao longo das décadas, “Na cadência do samba”, que parte da mais básica premissa que nos toca a pessoas viventes de todos os tempos e lugares: “Sei que vou morrer, não sei o dia”. Esse vivente em especial tem um desejo: “Quero morrer numa batucada de bamba/ Na cadência bonita do samba”. Onde ele quer morrer? Numa “batucada de bamba”, o que nos permite pensar numa roda de samba como o *templo* de seu desejo. Contudo, há outro lugar, mais

poético: justo a “cadência bonita do samba”, pois é nela, “na”, onde o mortal quer vir a morrer. Pensando com Fiama e Aaulfo, a fim de pensar em Carlos de Oliveira e(m) Gastão Cruz, o “ser-si-mesmo” heideggeriano só é puro risco quando arrisca a linguagem, e só a arrisca quando encena o “não-ser-mais”, ou melhor, quando salta ao “não ser-mais” (a língua, a cadência): em Fiama, “deles fica a obra que fizeram”; em Aaulfo, “morre o homem, fica a fama”.

Em Gastão Cruz, se “O tema único é enfim a morte/ natural de que nunca ninguém morre”, é preciso perguntar acerca da mesma relação entre linguagem e morte: “mas como designar a morte de que/ se morre? (...)”. Poetas morrem mais na língua, na cadência, no ritmo do verso, e o verso é, sabemos, ritmo. Poetas morrem uns para os outros, na língua que partilham, e morrem uns antes de outros. Já disse que me dói a duração da morte de Gastão Cruz, que é, foi, será, um querido amigo. Escrevendo agora sobre Carlos e Gastão, inevitavelmente a partir de gostar de Gastão duplamente (do homem e do poeta, do amigo e das palavras), penso que posso pensar na relação desses dois poetas a partir da minha relação com um desses poetas, o mais novo – quando o mais velho morreu, eu ainda não era leitor de poesia portuguesa.

Gastão Cruz tem quase 33 anos a mais que eu. Carlos de Oliveira tinha quase 20 a mais que Gastão. Por um lado, essa diferença de diferença pode indicar uma dissimetria a mais na relação do velho Gastão comigo que na relação do jovem Gastão com Carlos. No entanto, Gastão chega a minha vida, pessoalmente, quando eu já passara dos 30, e Carlos chega à vida de um Gastão muito novo, ainda em plena formação – não que nossa formação um dia acabe, mas há momentos mais formativos que outros. Fato é que encontrar Carlos de Oliveira é, para o jovem que participara da publicação coletiva *Poesia 61*, iniciático. Ouso dizer que os dois poetas, entre aqueles com os quais conviveu, que mais influenciaram Gastão foram António Ramos Rosa e Carlos de Oliveira. Talvez pudesse ser citado também o nome de Vitorino Nemésio, mas este, professor que foi daquele jovem estudante de Filologia Germânica no começo dos anos de 1960, na Universidade de Lisboa, teve papel mais professoral e menos afetivo.

Estou tentando arrumar as pequenas galerias deste labirinto. Retorno agora a “Antes da morte”. Penso, de passagem, num ato falho que o verso de Ruy Belo pode provocar, que sempre causou graça a Jorge Fernandes da Silveira: não custa ler ali “Era depois da morte *de* herberto helder”. Mas Herberto só morreu quando morreu, ou seja, em 2015, e teve um fim de vida produtivo e um bocadinho polêmico. Jorge ria da piada antes da morte de Herberto Helder, depois, talvez não ria mais. Jorge, o leitor único de Fiama, fino leitor de Gastão, de Luiza e de tanta outra gente, foi quem me permitiu aproximar-me de Gastão Cruz fora de versos – foram também eles bons amigos, desde muito antes de eu me encontrar num mundo afim ao deles, desde, precisamente, os anos de 1970.

O poema de Herberto começa com os versos já citados: “Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa/ cantava o paraíso. Era depois da morte”. Depois das páginas já escritas aqui, quiçá eu queira pensar, por um segundo, nesse pretérito imperfeito: “cantava”, “era”.

Seria o “depois da morte” um tempo anterior mas imperfeito, ou seja, pretérito mas inconcluso, atuando ainda no presente? Nosso durante seria, então, uma espécie de depois (imperfeito) do depois? Então, a duração da morte não é um tempo linear, talvez seja cíclico, cronológico não (ou não muito), mas é kairótico, crítico, pleno de intensidades. É claro que o *antes da morte* gastoniano desencanta um pouco o *depois da morte* herbertiano – em poucas e torpes palavras, a poesia do canceriano Gastão tem, apesar desse sol, muito de saturnina, enquanto a do sagitariano Herberto é fortemente jupiteriana. Contudo, o tempo verbal de Herberto me leva de volta à duração da morte, lembrando que o verso final de “Tantos poetas morreram, em minha vida” apresenta o verbo morrer no presente: os poetas “morrem (...) na língua”.

Os tempos de “Antes da morte” são os três: “Há”, “era”, “Poderemos”. A última palavra, “presente”. Quase todos os poetas daquele encontro estão mortos, e “morrem sempre mais na língua”. Os dois vivos, o “menor número”, são-no “Ainda”. O futuro, apresenta-se num verso que interroga uma ética da vida diante da morte: “Poderemos comer a essa mesa, usar o terreno dos sobreviventes?”. Em seu *Morte e alteridade*, Byung Chul-Han conversa com alguns importantes pensadores que se dedicaram ao problema da morte. O filósofo germano-coreano proporrá afinal ao Ocidente uma alternativa zen-budista, não dolorosa, de relação com o fim. Antes, dialoga com Heidegger, Handke, Canetti etc. Conversando com o Lévinas de *Dieu, la mort et le temps*, Han escreve:

A morte é a morte do outro. Ela é a responsabilidade pelo outro. “A morte nos torna receptível para o rosto do outro”. A morte, que expressa desde sempre a “nudeza” do rosto do outro, me olha, me adverte de minha responsabilidade, ainda antes de eu me portar diante da minha própria morte (...) Aquilo que (...) se chama de amor é simplesmente o fato de que a morte do outro me abala mais do que a minha. O amor pelo outro é a sensação da morte do outro. Não a angústia diante da morte que me espera, mas minha recepção do outro constitui a referência à morte. (...) é primeiramente a morte de um amado que me ensina sobre aquilo que a morte é. (HAN, 2020, p. 252, 253).

Os “sobreviventes” do poema são os que se angustiam com a morte do outro, morte que dura, durará ainda. Essa é uma das pedagogias da morte, especialmente para nós aqui do Ocidente: a morte de alguém que amamos nos ensina a morte, nos inicia na experiência da morte. Os sobreviventes são os que falharam na responsabilidade (palavra-chave no pensamento de Lévinas) pelo outro, o morto: “Poderemos”, depois dessa falha, estar no mesmo lugar que eles, “usar” seu “terreno”? O presente, portanto, só pode ser um “erro”, e da memória.

O pianista é, eu disse, o livro de Gastão que mais conversa com Carlos de Oliveira, certamente porque é o primeiro volume inédito publicado pelo autor mais jovem após a morte desse seu mais velho. *Órgão de luzes*, de 1981, foi preparado antes do desaparecimento de Carlos. Quer dizer, existe *Referentes*, conjunto inédito de dez poemas que encerra *Poesia (1961-1981)*, segunda reunião de toda a obra gastoniana – a primeira fora *Os nomes*, de 1974. Mas não noto, nesses dez poemas de reunião um bocado acidental (por exemplo, “Escutamos o Porto”,

que abre a seleta, é um texto originalmente escrito para certa revista), uma presença clara de Carlos de Oliveira. Já *O pianista* é para o amigo morto desde a dedicatória do livro inteiro: “Memória para Carlos de Oliveira e Ruy Belo”. O autor de *Toda a terra*, morto em 1978, já fora saudado num poema de *Referentes*, “Doze versos para Ruy Belo”.

Se a “memória” é “para”, a oferta é do próprio erro. Essa palavra, fundamental para nossa concepção de modernidade, seja ela qual for (mais que fundamental, bem-vinda), ocupa espaço fundo na poesia portuguesa desde, pelo menos, o XVI, antes mesmo de Camões. Talvez não seja exatamente a palavra erro, mas uma ideia que pode ser expressa por ela, ou melhor, um campo aberto para a divagação e o equívoco. No prefácio aos poemas reunidos de Gastão, vindos à luz em 2009, escrevi, pensando em *A doença* e *Hematoma*, dois dos livros de juventude do autor: “existe (...) uma dobra nas ideias de *doença* e *hematoma*: nelas estarão (...) possíveis manifestações da vitalidade de um humano que se desloca de seu lugar previsível para deparar-se com a diferença, mesmo que na imperfeição, e exatamente porque se impõe a imperfeição.” (2009, p. 24).

Peço desculpas, entramos noutra esquina deste labirinto. Gastão conversou com Carlos de Oliveira não apenas em versos, mas também escrevendo sobre a obra do amigo. Sabemos que, como leitor crítico, Gastão Cruz fez uma espécie de inventário de seus contemporâneos nos textos que foram reunidos nas duas edições d’*A poesia portuguesa hoje* (1973 e 1999) e, finalmente, n’*A vida da poesia*, de 2008 – chamo de inventário o que Gastão chamou, na dedicatória de meu exemplar, assinada em 29 de janeiro de 2009, de “roteiro crítico e memorialístico”. E o que mais interessa ao leitor em Carlos é o traço deste último que inaugura o ensaio “Carlos de Oliveira e a linguagem dos artesãos”:

Não existe, provavelmente, na literatura portuguesa do século XX, um outro caso de tão cerrada disciplina estilística – quero dizer, uma outra obra em que a precisão da linguagem seja tão ostensiva, as fronteiras de um universo literário delineadas com tanto rigor. Disciplina, precisão, rigor: palavras que Carlos de Oliveira reconheceria como directrizes do seu *trabalho poético*. (CRUZ, 2008, p. 98).

Disciplina, precisão e rigor, não é descabido entendê-las nas antípodas do “erro”, palavra de “Antes da morte”, ou da “imperfeição”, palavra que usei no prefácio a’*Os poemas*. Mas é justamente essa palavra que encontro em Rosa Martelo: “Carlos de Oliveira associará com frequência a densidade da escrita com o peso da imperfeição do mundo”. (MARTELO, 2010, p. 77). Então, a disciplina e o rigor respondem a um mundo imperfeito em muitos sentidos. O mesmo Gastão, em outros textos, indicará que desalento e deformação participam ativamente da estética de Carlos de Oliveira.

Esses cinco vocábulos, ainda que de maneira diferente, também podem ser liados à poesia de Gastão – disciplina, precisão, rigor, desalento e deformação. Talvez eu tenha dito que *O pianista* é o livro de Gastão que mais convida Carlos de Oliveira pensando a partir do

memorando de Fiama, que nos avisa para “Cf. Gastão Cruz, *O Pianista*”. No livro de Gastão, Carlos de Oliveira aparece, já vimos, na dedicatória e em “Antes da morte”. Aparece também em “Substância escura”, que não tarda, inclusive na epígrafe. Mas *não* aparece no poema-título do livro, sua abertura, que Fiama lembra pela imagem do homem sentado – começa “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”: “Está sentado na mesa de castanho polido ou está ausente;” começa “O pianista”: Senta-se imita/ o autor Os/ holofotes douram-no/ é a vítima/ dos expansivos círculos do som” (CRUZ, 2009, p. 171). É claro que o diálogo direto de Fiama é com “Substância escura”, que, como veremos, refaz a imagem do homem sentado. Mas, como a autora da *Obra breve* faz menção, em seu paratexto, a’ “O Pianista”, não consigo evitar o pianista do poema-título gastoniano.

Carlos de Oliveira não é o pianista em Gastão – musicistas são instâncias criativas que, contudo, não assinam a criação; portanto, o par de mãos no instrumento “imita/ o autor”. Carlos, por sua vez, é um autor, o que Fiama deixa muito claro ao salientar, no título de seu memorando, a condição de “poeta” do colega. Mas o momento mais forte do diálogo entre Fiama e Gastão é o sintagma “Está sentado”; lê-se n’ “O pianista”: “Está sentado na margem do/ teclado detendo com os braços/ a força ameaçadora das águas” (CRUZ, 2009, p. 171). Existe certo heroísmo no gesto do pianista, que opera em nome de sua arte enquanto consegue manter-se preservado da força dessa mesma arte, fatal, mortífera.

Muito longe se poderia ir na leitura da “força ameaçadora das águas”, que diz muito, mas paro apenas numa de suas conjecturas, que é, justamente, uma duração da morte. Sacrificando por um segundo o *enjambement*, recito o verso de abertura de “A prática da morte”: “O tema único é enfim a morte”. Poderia ser o desejo – erótico, decerto. Mas, como sabemos desde muito tempo, erotismo e morte se ligam inextrincavelmente. Cito Bataille, que soube, como ninguém, cuidar desse assunto:

Sade – o que ele quis dizer – geralmente horroriza mesmo aqueles que afirmam admirá-lo, mas não reconheceram por si mesmos esse fato angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Esse laço não deveria parecer paradoxal: o excesso de que procede a reprodução e o excesso que a morte é só podem ser compreendidos um com a ajuda do outro. (BATAILLE, 2013, p. 65).

Como a relação entre desejo/ amor e morte implica, em primeiro lugar, uma duração da morte? É que, aprendemos com Camões, um amor só é “puro” se for “vivo”, logo mortal: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma.” (CAMÕES, 2005, p. 126). Histórias de amor são sempre histórias de morte, o que abre um terreno fértil inclusive para produções culturais de interesse artístico nulo. Nas que nos interessam, nas, logo, que habitamos, contudo, é outro o amor e outra a morte. O amor é o fim – não o tólos – do poema de Fiama, o famoso amor entre Ângela e Carlos, com um gato de permeio. Um amor que é “prática

da morte”, ou melhor, da “ausência”. Mas mesmo a ausência tem seu “junto”, que é o lugar onde Ângela encontra o vulto que foi seguido pelo gato.

Já “O pianista”... Antes, já *O pianista*, repito, é “Memória para Carlos de Oliveira e Ruy Belo”. No livro de Fiama, entendo muitos usos de *memorando* como gerundiais. Então, um “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, ainda que seja “sobre” – guardando, portanto, o aspecto substantivo do vocábulo –, é uma memória para o poeta. Já “O pianista” apresenta outro “movimento de amor” que toca um movimento de morte: a arte. Não será demasiado pensar na duração da morte como duração do desejo, e, no caso do poema gastoniano, como duração da arte. Em outras palavras, a arte dá a vida e também descortina a morte. Isso também quer dizer que a arte é um gesto cheio de erotismo, o que, por sua vez, demanda um trabalho, uma *ars*, *erotica* porque *poética*. Sabemos desde muito tempo que a “relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12), e não apenas pela transfiguração da sexualidade, nele, e da linguagem, nela; toda arte é uma prática erótica, amor e morte em fusão de gozo e dor.

Relembro os três vocábulos que Gastão Cruz associa à obra de Carlos de Oliveira: disciplina, precisão, rigor. Será que a decepção de Gastão com a ausência desses atributos numa poesia mais recente não está ligada também a uma percepção de que, sem disciplina, precisão e rigor, o erotismo da poesia, da arte, desaparece, assim como a morte? Para ele, não basta formular a morte; quiçá seja indispensável, para que ela dure enquanto amor e desejo, aquele “mais” heideggeriano que permite à morte intrudir a vida e vice-versa, fazendo com que a mais radical alteridade se encontre com o, ou no, morrer – do outro. Há nisso uma oficina.

*

N’*O pianista*, Gastão convoca versos de Carlos para a epígrafe de “Substância escura”. Assim começa o poema gastoniano: “Ele vinha sentar-se junto à chávena/ falando devagar com a voz grave/ amável e feroz de quem achava/ a chave dos seus dias nas palavras” (CRUZ, 2009, p. 173). Agora sim, “Ele” é Carlos de Oliveira, e é esse poema o que mais próximo está ao memorando de Fiama, que mostra o poeta presente/ ausente no presente, “na mesa de castanho polido”, enquanto Gastão o vê apenas no imperfeito – o único tempo verbal conjugado em todo o texto. Para o poeta de “Substância escura”, o amigo, mestre, abria os dias com as palavras, como se abre, não sei se uma porta, mas um portal, um lugar onde faça sentido estar e que crie seu próprio sentido dentro do fluxo repetitivo dos dias. Na segunda estrofe, “O braço pontual como o anel/ vivo dum rio vivo repousava/ entre as margens paradas da instável/ mesa parede rede invariável” (CRUZ, 2009, p. 173): o braço do poeta focalizado *aponta*, é uma indicação de caminho, mas se situa no tempo com uma pontualidade que transforma a mesa em “margens” de um “rio vivo” como o “anel” – aqui a ligadura é mais uma vez cheia de desejo: o anel talvez

seja a aliança entre Carlos e Ângela, que Fiama nomeia, mas sem dúvida liga os dois poetas que se veem em “Substância escura”, Gastão e Carlos, e os liga à *ars erotica* que é toda *ars poetica*.

Se não me engano, Gastão não testemunhou qualquer degenerescência de Carlos – lembro-me de ouvi-lo contar que soube da morte do amigo pela imprensa, o que o entristeceu especialmente. Por isso, pôde escrever um poema celebrando a memória do amigo, assim como fez Fiama, mantendo os imperfeitos num tempo em que a mesa era firme, ou melhor, imitava a firmeza do companheiro. A palavra firmeza não é nada boa aqui, inclusive porque o “rio vivo” é pura fluidez, consistente mas permeável. Lanço mão dela, contudo, por uma razão pessoal, que tem a ver com o primeiro sentido que explorei da ideia de “duração da morte”, a que mais se aproxima à minha amizade com Gastão Cruz.

Como sói, minha história com Gastão passou por muitas mesas, algumas especialmente significativas. Foi ele quem me levou ao Martinho da Arcada, no Terreiro do Paço, insistindo que aquele era o café frequentado pelo Pessoa, não A Brasileira, em frente ao qual há a supérflua estátua do poeta – nada ridícula, mas ridiculizada diariamente pelo turismo. Também foi ele quem me levou ao Sinal Vermelho, no Bairro Alto, lembrando que o lugar era muito apreciado pelo Luís Miguel Nava. Foi ele também quem me apresentou ao prego, o sanduíche, após ter me levado a um concerto de Chico Buarque no Coliseu.

Em torno de outra mesa, em Paris, em 2013, começou para mim a duração da morte de meu amigo poeta. Num almoço em que também estavam Rosa Maria Martelo e Daniel Rodrigues, num restaurante do Quartier Latin, notei que Gastão cortava seu bife com dificuldade. Na véspera, estivéramos juntos numa outra mesa, essa acadêmica, na Sorbonne Nouvelle, em torno de Herberto Helder. A cabeça de Gastão atuava como sempre, afiada, atenta, com sua simpática e conhecida gravidade. Mas, naquele almoço, notei que suas mãos já *apontavam* qualquer coisa que não ia bem. Menos de um mês depois, por mail, ele me contou do Parkinson.

Em 2015, caminhávamos rumo ao mesmo Sinal Vermelho, desde o Martim Moniz. Já era muito para ele. Na subida da Rua das Gáveas, tivemos de interromper o caminho para ele se encostar numa parede, um pouco trôpego, arfante. Logo voltou a subir, comemos, correu bem a noite. Mas já não havia como evitar a degenerescência que o atacava, ataca e atacará, irreversivelmente. Voltamos a nos ver em 2016, primeiro no Funchal, mais uma vez por causa de Herberto Helder, depois em Lisboa, só os dois, numa manhã de domingo, no café Versailles, na Avenida da República. Esse encontro tem, para mim, na memória que guardo do meu amigo, uma cor muito especial. É que, dias antes, discordáramos com veemência acerca de uma intervenção no congresso herbertiano. A fala avivou muitas memórias em Gastão, enquanto me soube um espetáculo indiscreto e nada bem-sucedido. Discutimos, enfim. No dia seguinte, ele me escreveu propondo um encontro antes de eu voltar ao Rio, a fim de que não ficasse qualquer

rusga entre nós. Em mim, não tinha ficado, não ficaria, mas foi, no mínimo, afetivamente oportuno viver um derradeiro encontro com um Gastão ainda lúcido, e escrevendo, e não deixar que a uma das notas finais de nossa relação fosse aquela dissonante, na Madeira. À mesa do Versailles, Gastão me contou que estava finalizando o livro novo, *Existência*, que sairia no ano seguinte. Ouvi *Desistência*, elogiei muito o título, mas era *Existência*. O livro é primoroso, mas eu ainda, claro, não o tinha lido, ainda que Gastão tivesse o hábito de enviar, a mim e a outros leitores seus, diversos inéditos.

Aquela existência que nunca desistiu se condensa, em minha memória, numa imagem insuperável, que chegou a me provocar um poema – dedicado a Gastão, felizmente lido por ele. Não importa o poema, importa a imagem. Foi no encontro de 2015. Eu iria a pé até a casa onde estava hospedado, em Alfama, e ele tomaria o metrô para seu Lumiar. Acompanhei-o até a estação Baixa-Chiado, abracei-o e fiquei acompanhando, com o olhar, sua descida até a plataforma (as escadas são muitas, é quase uma catábase). A imagem sombreada daquele homem pequeno, um tanto curvado, em meio a uma pequena multidão de turistas alemães, dinamarqueses e holandeses traduzia, de certa maneira, sua obra.

Em nosso último encontro, em 2019, vi um Gastão que já não escrevia nem lia – dei-lhe de presente meu livro de poemas recém-lançado em Portugal, *Via*, e ele me disse que precisaria que alguém o lesse para ele, em voz alta. Não sei se algum de seus filhos o fez, mas o exemplar há de estar lá, no apartamento da Rua Virgínia Vitorino que conheci tão bem – foram duas hospedagens e algumas visitas. Naquele encontro na pastelaria Trenó, mediado por António Cortez, ainda falamos de política, de poesia, mas era, para mim, o último segundo da duração da vida do meu amigo, e continuava, numa etapa sem retorno, a duração da sua morte. A alegria é que Evelyn, meu amor, finalmente pôde conhecer a pessoa do poeta que conhece há muito.

*

Os últimos parágrafos são exercício de memória, é óbvio. Um poema de *Rua de Portugal*, “Em tempo alheio”, associa memória a morte – “Demasiados mortos para a minha memória” (2002, p. 291) – e inferno, conversando com Dante: “Deixastes toda a esperança vós que entrastes/ na memória” (2009, p. 292). É Dante como lugar comum que me faz voltar a um Carlos de Oliveira de 1949, num livro de juventude, antes de “disciplina, precisão e rigor” chegarem a seu nível máximo em livros como *Micropaisagem* e *Entre duas memórias*.

Descidas aos infernos é, como se poderia esperar, uma catábase, mas progressiva, pois o poeta desce e depois desce mais, ao fundo do fundo, por assim dizer, da terra. *Terra da harmonia* será o livro seguinte de Carlos, mas não me detenho nessa possibilidade de senda. Paro nas duas ocorrências de memória no livro, ou melhor, em duas recusas da memória dentro daqueles vinte poemas numerados. A primeira está no poema 7:

Coisas sem forma rastejando
nas estalactites de chama
como larvas ou baba
destas bocas furiosas
como aranhas de ouro
na minha alma de lama.

Cartilagens do olvido
gelatina da morte
e órbitas que são fossas sem fundo,
arcadas rochosas como pêlos
que são as raízes da superfície do mundo.

Gênios ou monstros
o pavor de fitá-los
e um fulgor atônito que morre
nos rasgões das pupilas musgosas
mas de novo se acende
e com a lava escorre.

(OLIVEIRA, 2003, p. 110).

A poesia de Carlos de Oliveira, ao longo do tempo, sofrerá uma clara redução – no tamanho dos versos, na adjetivação, na própria “densidade estilística”. Nesse livro delirante, como Gastão Cruz certa vez comentou, a imagética é muito poderosa, afim, não à do autor de *Teoria da fala*, mas à daquelas poéticas tidas imediatamente como dionisíacas – uma Luiza, um Herberto, um Cesariny. Mas lá estão o inferno e a memória, ou melhor, o “olvido”, numa cena em que a paisagem é tanto exterior como interior, pois de “lama” compõe-se a “alma”, na própria concretude dos vocábulos e seus grafemas. Nesse sentido, o olhar para fora força o olhar para dentro e vice-versa.

Ou melhor, se a morte é sempre a do outro, deparamo-nos com a impossibilidade da morte, sobretudo da formulação da morte: quando alguém morre, os epitáfios em geral celebram sua vida, e, quando morremos, não podemos falar a nossa morte. Ainda em vida, em cada duração de cada morte, hipóteses se nos oferecem de como tentar dizer a morte alheia, ou as sobrevidas que traem as mortes de quem amamos, ou fundar uma trama em que vida e morte participem uma da outra.

É por isso que escolhi ler, muito brevemente, poemas de *Descida aos infernos*. É que, nesse volume, existe certa vizinhança muito especial entre morte e vida, memória e esquecimento. “Cartilagens do olvido” antecipam “gelatina da morte”, mas ditas por um poema que precisou criar a impossível experiência de descer aos infernos para imitar (talvez haja palavras melhores) uma experiência de morte, ao menos de pós-vida. A revelação a que o poema chega, em seu jogo de lembrar para contar e de esquecer também para poder contar, lida com uma verdade de alcance difícil: “Juro pelos meus olhos/ que te venho pedir/ o apocalipse da esperança” (2003, p. 106). Não há Beatriz, nem Virgílio, ninguém que guie o poeta ou o ilustre durante a experiência:

20

(A cinza da batalha
dissolvida em fragor,
depois levada
na garupa do tempo,
no vento das suas crinas,
não será mais
eu sei
do que a minha alma,
morta para tua glória,
dispersa no seu próprio esquecimento).
(OLIVEIRA, 2003, p. 110)

Não sei se posso ler essa alma morta (gogoliana?) como uma alma libertada da memória para operar apenas no “seu próprio esquecimento”, esquecimento inclusive desse tu que exala certo cheio de Deus. Ida Alves, em texto muito recente que, não obstante, recupera sua tese de doutorado, lê, entre outros, o poema “Fóssil”, de *Cantata*:

A pedra
abriu
no flanco sombrio
o túmulo
e o céu
duma estrela do mar
para poder sonhar
a espuma
o vento
e me lembrar agora
que na pedra mais breve
do poema
a estrela
serei eu.
(OLIVEIRA, 2003, p. 165).

Tendo esse e outros poemas em mente, a carlosdeoliveiriana escreve:

A passagem irrevogável do tempo torna normal o movimento do esquecimento, essa outra forma de morte, contribuindo para o silenciamento das histórias, o apagamento das imagens e a perda dos seres. A escrita de Carlos de Oliveira age para deter esse movimento, transformando a passagem em presença, o esquecimento em memória.
(ALVES, 2021, p. 169).

Chegamos à última beira deste labirinto. Um poeta político como Carlos de Oliveira, certamente, não poderia não lutar contra o apagamento e o silenciamento. Mas “A poesia depende da memória” (2009, p. 260), como escreveu Gastão Cruz, desde, ao menos, Mnemosine, mãe das musas, inclusive Calíope – Mnemosine, logo, é avó de Orfeu. Por outro lado, algo no final do poema gostoniano e em “Fóssil” me incerta. Assim termina o texto vindo de *Crateras*:

“Há-de faltar-lhe a água nesse porto/ há-de o seu corpo morto ser adorno/ de poemas que não recordam nada” (CRUZ, 2009, p. 261). Assim termina, já citei, “Fóssil”: “na pedra mais breve/ do poema/ a estrela/ serei eu”. Escreveu Ida que a poesia de Carlos de Oliveira age para deter um movimento rumo ao olvido. Sem dúvida. Mas fico pensando se não existirá, de fato, alguma liberdade no esquecimento, ou se a poesia também não prova do risco de se esquecer enquanto arrisca a linguagem.

Sim, “Deles fica a obra que fizeram”, sim, “morre o homem, fica a fama”. Mas, considerando mesmo certo desejo de vida na morte e de morte na vida (levo em conta mais a intrusão para Nancy que Eros e Tanathos, mas por que não Eros e Tanathos?), o que inclusive franqueia alguma zona de indiferença entre vida e morte no poeta de *Descida aos infernos*, a poesia não seria, por vezes, tomada de um desejo de esquecimento – ao menos, algum esquecimento? No poema de Gastão isso é dito: haverá “poemas que não recordam nada”. Faltarão o coração pois faltará a recordação, e isso não é do gosto da poesia – refiro-me, obviamente, ao *cor* que mora no recordar, palavra que significa trazer de novo ao coração. Por outro lado, a memória, no diálogo de Gastão com Dante, é um inferno, e isso me dá o que pensar.

Carlos e Gastão não escreveram obras que possam ser imediatamente aproximadas ao queer. Mas é desse dispositivo teórico que me vem um sentido forte do esquecimento, que aprendo com Jack Halberstam, segundo quem a “*arte queer do fracasso*” desmantela a lógica do sucesso e do fracasso com a qual atualmente vivemos. Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer (...) oferece formas mais criativas (...) de ser no mundo” (HALBERSTAM, 2020, p. 21). Carlos e Gastão, portanto, tocam o queer porque suas obras não se empenham em qualquer dimensão do êxito que não seja parte do próprio fazer poético. Nesse sentido, volto ao final de “Fóssil”: “na pedra mais breve/ do poema/ a estrela/ serei eu”. Conheço poucos versos tão distantes de gagueiras épicas. A estrela será o poeta, guardará o poeta, mas será uma estrela. Estrelas têm memória? Poemas têm-na, decerto, e ainda bem. Mas não será importante ao poema abrir-se a algum esquecimento a fim de procurar, não apenas certa liberdade, não apenas se livrar do inferno, mas também construir “formas mais criativas”, políticas e poéticas? É que a estrela guardará a memória daquele que ela foi, mas não saberá disso: esse roçar entre memória e esquecimento talvez seja o que me interessa salientar.

E, só para atizar um pavio futuro, uma pergunta deixo, ao retardador: quando quer esquecer, a poesia não acusa sua saturação da linguagem? Em outras palavras, o esquecimento não trairia um desejo da poesia, ou de poetas, de soltar as palavras (mesmo que isso implique abandonar o recinto do ser) e tocar o Real? Respondo que não sei, porém suspeito que...

Fico quase tentado a ler a hipótese “não há o vulto” no final do poema de Fiama como uma piscadela discreta para o esquecimento – ainda que o memorando atue é no campo do elogio do amor. Mas cedo ao desejo de entender meu próprio ato falho auditivo, no Versailles, quando ouvi *desistência*. Talvez, naquele instante, um dos mais fortes na minha vivência da

duração da morte dele, eu entendesse que Gastão desistir seria um belíssimo salto no abismo, um arriscar-se muito radical, um pôr em jogo da alteridade que sua obra lhe permitiu construir – mesmo o da sua alteridade, enquanto homem que morre. Isso me ajudaria a desistir de pelo menos parte da dor que é seguir a duração da sua morte.

Mas é *Existência* o nome do livro.

Referências:

ALVES, Ida. A escrita poética de Carlos de Oliveira: corpo-fóssil. In. OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético** – antologia. Org. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. pp. 157-176.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra breve** – poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Rimas**. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

CRUZ, Gastão. Carlos de Oliveira e a linguagem dos artesãos. In. **A vida da poesia** – textos críticos reunidos (1964-2008). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. pp. 98-100.

_____. **Os poemas** [1960-2006]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HAN, Buyng-Chul. **Morte e alteridade**. Trad. Lucas Machado. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2020.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas?. Trad. Bernhard Sylla; Vitor Moura. In. **Caminhos de floresta**. Coordenação científica da edição e tradução Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. pp. 307-367.

HELDER, Herberto. **Poemas completos**. Lisboa: Porto Editora, 2014.

MAFFEI, Luis. A experiência de um poeta vivo: agora, Gastão. In. CRUZ, Gastão. **Os poemas** [1960-2006]. Op. cit. pp. 9-31.

MARTELO, Rosa Maria. Carlos de Oliveira – em homenagem a Drummond. In. **A forma informe** – leitura de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. pp. 73-79.

NANCY, Jean-Luc. **L'intruse**. Paris: Galilée, 2000.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PAZ, Octavio. **A dupla chama** – amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.