

qual a metafigura que domina essa obra é a da *revisitação*, em todos os seus altopos: reescrita, refundição, reedição, etc. Dizendo-o de outro modo, é com as obras finais que percebemos que esta obra é tardia *desde o seu início*, sendo a sua segunda fase o momento em que o tardio se torna nela *manifesto* e, digamos, autocrítico: da própria obra, das ilusões sem as quais não há começo, da própria possibilidade de o moderno se eximir ao tardio, desde logo em relação à sua história, mesmo se (sobretudo) recente. (p. 76)

Os quatro estudos, independentes entre si, acabam por constituir uma relação de aproximação e afastamento de *Finisterra*, para que a narrativa seja lida na sua capacidade de produzir versões de mundo. Se a paisagem pode ser considerada um operador de sentido e o povoamento uma ação de ocupação de território, *Finisterra* sai dessas quatro leituras como um livro ainda mais resistente na sua capacidade de produzir imagens e sentidos quase sempre perturbadores.

Passados trinta e três anos sobre a publicação do romance, as leituras destes quatro leitores especiais de Carlos de Oliveira bem demonstram como *Finisterra* é ainda um texto de *nostra* contemporaneidade, capaz de dizer o *nosso* mundo na alegoria de uma casa intemporal no meio de ruínas. Dizer, escrever, movência que há de necessariamente apontar para depois do fim. «Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.»¹²

Ida Alves

NOTAS

- ¹ Informação colhida no texto de apresentação do livro aqui comentado, *Depois do Fim: nos 33 Anos de Finisterra, Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, p. 9.
- ² Osvaldo Manuel Silvestre, *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga, Angelus Novus, 1995, p. 138.
- ³ Carlos de Oliveira, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992 p. 408.
- ⁴ *Apud* Vitor Viçoso, «*Finisterra* de Carlos de Oliveira: os Simulacros e as Metamorfoses do Real», *Vértice*, II série, n.º 38, Lisboa, 1991, p. 10.
- ⁵ Maria Alzira Seixo, em *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise* (Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 57) escreve: «É em 1978 que se publica o texto que, a nosso ver, condensa com mais absoluto acabamento as tendências que acabámos de enunciar: é de Carlos de Oliveira e chama-se *Finisterra* [...]. Romance singular deste nosso tempo, nele se estampam algumas das constantes do romance contemporâneo (construção do texto plural, modulação una, miscigenação de registos, alinhamento paratático) num invulgar grau de concatenação e de confluência, numa invulgar consecução de ordenamento estético.»

- ⁶ Manuel Gusmão, «Textualização, Polifonia e Historicidade», *Vértice*, 2.ª série, n.º 6, 1988, p. 47.
- ⁷ Cf. Vitor Viçoso, *ob. cit.*, p. 19: «ver alguém a construir ilusões é um modo de desilusão.»
- ⁸ Ver Nota final a *Finisterra*, em *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 1155.
- ⁹ Recordemos o texto de José Cardoso Pires sobre Carlos de Oliveira, «Sobre o Lado Esquerdo», *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7-20 de julho de 1981, p. 17: «Conversámos quase linha a linha sobre esse admirável levantamento de uma paisagem [*Finisterra*], que nos era nossa, eu com o pudor dos entusiasmos profundos, ele com o discorrer sereno e aparentemente desencantado com que costumava enfrentar os problemas do ofício e da vida e *que não queria dizer renúncia nem desespero, isso nunca*» (itálico nosso).
- ¹⁰ Manuel Gusmão, «Em Memória de Carlos de Oliveira», *Vértice*, 2.ª série, n.º 53, 1993, p. 7.
- ¹¹ Carlos de Oliveira, «Estrelas», *Sobre o Lado Esquerdo*, 1992, p. 205.
- ¹² *Idem*, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 1032.

LIBERTO CRUZ: A CASA E A VIAGEM

Os três primeiros livros de Liberto Cruz, *Momento*, *A Tua Palavra* e *Névoa ou Sintaxe*, vindos a público na segunda metade dos anos 50, inscrevem-se numa tendência barroquizante de forte incidência na poesia portuguesa desse período. O livro de estreia, de 1956, coloca-se sob o signo de um ideal de beleza que um famoso verso de Keats («A thing of beauty is a joy for ever»), escolhido para epígrafe do volume, exemplarmente resume, e que sugere a possibilidade de se eternizar a beleza de um «momento» efêmero. O díptico que constitui a *plaque* que se lhe segue, em 1958, deixa perceber, na sua exuberância verbal e na livre *invenção* do seu metaforismo, o impacto que teve a leitura de *Invenção de Orfeu*, do brasileiro Jorge de Lima, em alguns poetas da época, debatendo-se com a dificuldade de encontrar um «lugar» de adequação entre a palavra de Deus e a sua própria inquieta interrogação: «Aqui, / Entre onda e pedra, vento e fogo / Já não há lugar / Para a tua palavra.» *Névoa ou Sintaxe*, de 1959, de título tão expressivo na sugestão de uma «incerteza» homóloga da obscuridade e de uma inequívoca autoconsciência da realidade verbal da poesia, inclui mesmo um texto expressamente apresentado como «Poema Barroco». E o poema de abertura do livro, na acumulação de adjetivos que marcam de modo ostensivo a sua presença em regra por anteposição relativamente aos substantivos que acompanham e que, ademais, podem distinguir-se pela sua raridade e estranheza («isócrona», «isofono» ou «temulento»), não deixa dúvidas sobre o peso que a forma da expressão tem,

então, na prática poética de Liberto Cruz. O gosto pelo hieratismo da dicção em «Poema Maldito», colocado sob uma epígrafe de Jorge de Lima, e a entrega desinibida aos mecanismos da amplificação, sob forma interrogativa, num poema dedicado ao poeta espanhol Manuel Pacheco, «Palavras para Titá», apontam em idêntico sentido. Não por acaso certamente, o n.º 1 dos «Cadernos de Convívio» *Coordenada*, de outubro de 1958, incluía um texto do Autor, «Novo Poema da Esperança», que glosava um verso da uruguaia Juana de Ibarborou, e no número único da revista de artes e letras *Sibila*, dirigida pelo próprio Liberto Cruz em 1961, em Castelo Branco, figuravam poemas dos argentinos Hugo Horacio López e Raúl Gustavo Aguirre, para além de um outro de Manuel Pacheco. A verdade é que o «neobarroquismo hispânico» de que Jorge de Sena fala na 3.ª Série das *Líricas Portuguesas*, de 1958, a propósito de vários autores aí representados, já se fazia sentir na moderna lírica portuguesa, pelo menos desde os tempos de *Árvore*, em que alguns poetas privilegiaram a lírica de língua espanhola no seu diálogo com outras tradições poéticas. Não são, de resto, difíceis de perceber as razões dessa aproximação aos poetas de um espaço cultural onde a tradição barroca se manteve sempre mais viva. Os melhores de entre eles combinavam duas coisas que muito interessavam aos poetas portugueses dos anos 50 dentro dessa linha: a preocupação social e a adesão apaixonada à força libertadora das imagens e das metáforas no discurso poético.

Um dos pontos mais altos do livro de 1959 reside no andamento compassado, ritualístico e solene do já citado «Novo Poema da Esperança», a que a epígrafe de Juana de Ibarborou («Llegas a pasos lentos») já, de algum modo, convida: «Com o sangue e os óleos que nos separam / Exacta, de novo voltas em lentos passos. / Humilde o gesto é quente a cor / Da tua congelada presença. // Vens da paz ausente, / Dos frutos sempre maduros, / E um canto indubitável/ Te precede. // Sagrada, não negas ventos, / Não crias ânsias, / E não sabes / Destes punhais de silêncio. // Com o sangue e os óleos que nos separam / Exacta, de novo voltas em lentos passos.» Idêntica solenidade marca os três poemas relativamente extensos que compõem *Itinerário*, de 1962, e que continuam o discursivismo da *plaquete A Tua Palavra*, de 1958. Os textos de *Itinerário*, compostos nos finais da década de 50, testemunham a confiança na expansividade discursiva num momento em que a poesia portuguesa é cada vez mais tentada pela rarefação expressiva. Dessa atração pelo discurso expansivo partilham poetas tão diferentes como o Tâmen de *Poema para Todos os Dias*, 1956, o Herberto de *O Amor em Visita*, o M. S. Lourenço que se estreará em volume em 1960, com *O Desequilibrista*, e o Ruy Belo, já então autor de alguns dos poemas que irão constituir *Aquele Grande Rio Eufrates*, em 1961. Em todos eles estamos perante uma poe-

sia que se afirma sobretudo pela capacidade de multiplicar imagens e metáforas de impressionante fulgor e de, por elas, nos envolver em ritmos de sortilega sedução. A primeira publicação de um dos mais conhecidos poemas do livro de estreia de Ruy Belo, «Atropelamento Mortal», verificar-se-á, diga-se de passagem, em *Sibila*, publicação dirigida, como vimos, por Liberto Cruz. Ruy Belo, aliás, saudará *Itinerário* nas páginas da revista *Rumo*, em setembro de 1963: «com ele [L. C.] há que contar para o que poderá vir a ser uma nova poesia portuguesa. Entretanto, já vale a pena ouvir esta 'voz de juncos e ausência'». O mais longo dos três poemas, «A Exacta Viagem», de que já fora publicado um excerto em *Sibila*, tem a antecedência de uma epígrafe de Shakespeare («Nothing can we call our own but death») que ajuda a identificar a entidade a quem o poeta se dirige, mas é do ritmo hierático do Pessoa, não o Pessoa da epígrafe do poema inaugural do livro, Reis, mas o da «Ode à Noite» atribuída a Campos, que o poeta mais se aproxima, até porque a Noite aí invocada, num incontável desejo de anulação, facilmente se confunde com a face enigmática e inevitável da própria morte. A forte marcação rítmica que os advérbios em «mente» e os adjetivos impõem ao poema de Liberto Cruz não deixam também de apontar nesse sentido: «Porque te sabemos íntima / Te aguardamos ricos / Como quem espera a amada / E, diariamente, colocamos nas nossas mesas / Os talheres mais ricos, / Os talheres de prata / Para o grande banquete. // Virás lentamente como um rio antigo / E teus lábios sem palavras / hão-de gritar num sopro / Nossa primitiva e única morada. / Só então exacto, / Só então real, / O ínvio, o luminoso caminho / Entre cedros distinto, / Entre cedros perdido. // E o vasto vazio silêncio / Do teu mistério de forcas / Será nosso e constante / Como o mar dos nossos passos / Sempre serenos e sevos, / Sempre débeis e fortes. // Virás silente e certa / Como o santo amor de mãe / E teus olhos de treva nos dirão / As palavras, / As selvagens palavras / Flagrantemente arquivadas.»

A década de 60 será, por motivos diferentes, um dos períodos mais fecundos na poesia de Liberto Cruz. A sintonia com o espírito do tempo é então, também por distintas razões, perfeita. Na *Poesia Reunida**, aparece em primeiro lugar *Distância*, de 1976, inserindo textos compostos entre dezembro de 1967 e as vésperas do 25 de Abril. O «poema», assim lhe chama o Autor, dentro de uma tendência muito sua para a criação de ciclos ou sequências de textos sujeitos a uma clara preocupação unitária, corresponde ao período em que o poeta ensinou na Universidade de Haute Bretagne, em Rennes. A epígrafe, retirada da coletânea de Jorge de Sena *Exorcismos*, de 1972 («De amor e de poesia e de ter Pátria aqui se trata»), ajuda a definir os grandes temas que percorrem o livro. De «exílio» em «estrangeira / Terra» aqui se fala. A «Pátria», a «oxidada Pátria», sujeita à «tirania», transformada em «masmorra obscena», é

uma lembrança constante, como o continuará a ser, embora num sentido diferente, em *Caderno de Encargos*, de 1994. O evidente carácter político do poema tem, a sublinhá-lo, a dedicatória a Mário Soares, acolhido, também ele, durante algum tempo, como exilado na Universidade de Rennes. Mas também o amor, tema permanente da poesia de Liberto, tem aqui a sua forte presença, agora, porém, sob desinibida imagística erótica, e abertamente traduzido em «volúpia», «lascívia», «corpo», «seios», «ancas», «sémen». A poesia é, em *Distância*, muito em sintonia com as preocupações textualistas dos anos 60, uma poesia muito centrada na sua construção, alusiva, elíptica, que evita o derramamento discursivo, e que, na sucessão de imagens de que se faz, não teme mesmo o que nela possa haver de hermético: «Margem descontínua / A que se foge, / O suor / A fisga / Filiforme // Perdidas / Voam distantes / Loiras uvas. / Outono. // Repetem ventos / Sinais / De memória. // A liana / O saibro toca.»

Se os textos de *Distância* ultrapassavam, em alguns casos, em termos de data de composição, os anos 60, e entravam na primeira metade do decénio seguinte, embora permanecendo fiéis ao mesmo tipo de construção poemática, já os que se encontram coligidos em *Jornal de Campanha*, vindo a público dez anos depois, foram, todos eles, escritos (ou revistos) «entre Maio de 1962 e Janeiro de 1965», como esclarece uma nota à entrada do livro na sua edição em *Poesia Reunida*. Nessa mesma nota se diz também que o «diário» que eles formam «foi escrito em Buela, Luanda e Sintra», o que, de imediato, depois do próprio título, sugere que se trata do diário de uma guerra que teve o seu teatro, na fase inicial da guerra colonial, em terras de Angola. A referência a Sintra, entre os lugares de escrita dos fragmentos, deve ser entendida, por um lado, no sentido da «casa» para que remete a epígrafe de Campos, e a que se regressou, depois da experiência traumática da guerra, e, por outro, essencialmente no sentido do trabalho de reescrita e organização a que, aí, foram submetidos os textos que vieram a constituir o volume. *Jornal de Campanha* não é apenas, no âmbito dos escritos do eu, e não só, um dos mais poderosos documentos gerados pela guerra colonial no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Ele é também um livro que põe em evidência a adequação cabal do seu autor a uma *máquina verbal* muito do agrado dos poetas dos anos 60 nas suas inclinações textualistas, máquina assente em jogos de linguagem, em agudezas e paradoxos do mais diverso tipo («Na mão a arma rápida. No peito a pena encravada.»; «Como defender a Pátria falando outra língua, / Se outra língua ouvindo sei que esta terra / Minha Pátria não é?»; «Emigrar, desertar, / Ou ficar emigrante desertor?»; «Aqui no mato a única certeza não estará na descoberta / de coisas jamais reveladas?»; «A Pátria que se fala é a língua onde se luta.»). A memória lite-

rária é, por outro lado, parte intrínseca do trabalho do poeta, que nunca esquece a sua condição de escritor ligado a tradições de vária ordem, como pode ser a do texto bíblico, pela mediação do famoso salmo 136 («Quem sonha no país no alheio? Quem ama na terra alheia?»), a dos *topoi* clássicos, para o caso através do tópico de «as armas e as letras» («Na mão a arma rápida. No peito a pena encravada.»), ou a lembrança da própria tradição lírica nacional («Onde estão os escritores do meu País, / Ó António Nobre, que nada escrevem sobre esta guerra?»). Como também a dureza extrema da experiência que está na origem do «Jornal» não impossibilita a manifestação do lírico, que se socorre da concisão epigramática do monóstico ou do dístico, para fixar no verso a emoção irreprímível de certos momentos («O rio. O teu retrato. Um pássaro no horizonte.»; «Ai as crinas dos cavalos como são longas e livres!»; «Florescem árvores. As corças voltam. / Imutável só a guerra.»; «Nem perto, nem longe te invento. / Como procurar o que nos é dentro?»; «Eu que não rezo há tanto tempo, hoje ajoelhei / Para te louvar minha mãe.»). Mas o que claramente domina os fragmentos do livro, a que, no prefácio, Eugénio Lisboa chama, com inexecedível acerto, «disparos», é a violenta condenação da guerra, com o seu cortejo de absurdos e horrores («Situação normal' disse o Alferes. / Reparei que um soldado tinha um cinto de orelhas.»; «Um Tenente do Quadro, após uma emboscada: / 'Perdemos uma G3 e dois homens. Como justificar / A falta de armas?'; «Um Campeão da Liberdade, escritor, jornalista / E tudo, vendo-me regressar inteiro da guerra: / 'Você está ótimo, não lhe aconteceu nada.' // Será que os manuais não os ensinam a ver por dentro?»; «Um Civil, Enfermeiro em Luanda: / 'Se tirassem daqui a tropa a gente em quinze dias / Limpava isto.'»).

A intenção crítica não deixa também de presidir aos textos experimentais que o poeta escreve mais ou menos no mesmo período, concretamente entre 1962 e 1966, segundo nota incluída na 1.ª edição de 1971 de *Gramática Histórica*, livro que surge, sob a chancela do jornal *Comércio do Funchal*, atribuído a uma espécie de heterónimo, Álvaro Neto. Do carácter crítico do volume, de que o primeiro indício já era, de certa forma, o próprio jornal responsável pela edição, conhecido pelas suas posições de aberta contestação ao regime, se deu conta o público da época, que rapidamente esgotou a edição numa livraria de Lisboa, antes que o aparelho repressivo da ditadura pudesse intervir, conforme conta Liberto Cruz num texto que precede a 2.ª edição, revista e aumentada do livro, de 2007 (a que figura, dentro da ordem cronológica seguida pelo Autor em *Poesia Reunida*, como a última das obras dadas a público anteriormente). A referida nota é igualmente assinada por Álvaro Neto, de quem o poeta aproveita para se despedir, por não se justificar mais o recurso ao disfarce heteronímico. O que, em larga medida, distingue

o contributo dado por Liberto Cruz à Poesia Experimental (textos seus vieram a lume em diversas publicações ligadas ao experimentalismo português, como, por exemplo, o Supl. Especial do *Jornal do Fundão*, de 24 de janeiro de 1965, o n.º 2 de *Poesia Experimental*, de 1966, e o n.º 2 de *Hidra*, de 1969) é o seu agudo sentido lúdico, o gosto pela ironia e por um humor subtil e solto que apela à cumplicidade do leitor e pelo «forte sopro paródico» que percorre muitos dos textos, e para o qual Haroldo de Campos não deixa de chamar a atenção no breve prefácio à 1.ª edição. Basta lermos «DOLOR DOLLAR», para adivinharmos as razões que terão ditado em 1971 a *leitura antiamericana* do poema, muito ao gosto da esquerda de então, inevitavelmente crítica do intervencionismo *ian-que* na cena política mundial da época. Resulta particularmente eficaz, dentro da lógica que presidiu ao título do livro, a aproximação dos dois termos que constituem o eixo semântico do poema, através das declinações do vocábulo que, na circunstância, ilustra a passagem do latim ao português («dolor / dollar / doloris / dolorem // dolorem / dollar / dolorem // dolore / dollar / dolor / door // dor / dollar / dollar / dor»).

Fora dos três livros acabados de referir e em que melhor se exprime o espírito da década de 60 mesmo quando ultrapassam o seu estrito âmbito cronológico, há que registar, em primeiro lugar, o poema *Ciclo*, publicado em 1982, mas composto, tudo leva a crer, à roda de 1981, uma vez que ele expressamente «assinala o 25.º aniversário da estreia poética do autor», e essa estreia se verificou, como é sabido, em 1956, com *Momento*. Estilisticamente, o «poema», definindo uma unidade temática e formal com os dez textos que o constituem (todos eles de catorze versos, que têm, apesar de irregulares, a disciplina do soneto no seu horizonte), situa-se na continuidade de *Distância*, o livro imediatamente anterior, acrescentando, no entanto, à tessitura elíptica e à concentração imagística que caracterizavam a coletânea sua antecedente a tme se na separação de alguns versos e, em certos casos, admitindo abertamente, no plano sintático, o seu prolongamento no texto seguinte. Paire, também aqui, tal como em *Distância*, a tentação de uma obscuridade a que nem sempre alguma poesia da tradição modernista conseguiu escapar: «Um torpor / De medalha / Me toca, / Cintila rente. // Fúria de cães / Onde húmida / A face coso. // Rocha / De espanto / Voraz // De quem ignora / O valor / Das alfaias.»

O livro que se lhe segue, não em termos de inclusão no volume em epígrafe, mas em termos de data de composição, *Caderno de Encargos*, constitui um dos pontos mais altos do itinerário poético de Liberto Cruz. Vindo a público em 1994, e composto por textos escritos entre 1984 e 1990, assume igualmente um propósito de unidade, desde logo manifesto na circunstância de serem sonetos, ou antes sonetinhos, todos os 66 poemas que o formam, e de utilizarem, sem exceção, versos de sete

silabas. Mas essa circunstância que, só por si, já diz do cuidado posto pelo poeta na forma de expressão, confirmado, aliás, na qualidade da execução prosódica e rítmica e no manejo dos recursos expressivos em que o poético faz assentar muita da sua especificidade, não é o que mais se impõe neste livro de título tão estranho, e em que o poeta define perante si próprio e perante nós, seus leitores, que «encargos» são esses que regista num «caderno» de sessenta laudas, num momento crucial da sua vida quando, de acordo com a famosa formulação de Dante no começo do *Inferno*, atingiu, entre os 49 e os 55 anos, o «meio da jornada».

Não é com efeito a dimensão prática e material para que remete o título do livro no seu horizonte que ocupa o poeta num período de balanço da sua vida quando já vai dobrando «o cabo descendente» da viagem, mas uma melancólica e pungente meditação sobre o significado da existência, encarada na sua irremediável fugacidade. Dir-se-ia mesmo que se trata de um regresso do *barroco* que presidiu aos começos do poeta, do seu espírito tão marcado pela consciência da nossa condição efémera, de *seres para a Morte*, segundo a conhecida formulação heideggeriana que as gerações iniciadas na poesia no pós-guerra fizeram sua. A leitura que a própria epígrafe de Alberto Caeiro permite («Ser poeta não é uma ambição minha / é a minha maneira de estar sozinho») não pode deixar de sublinhar a *solidão* para que aponta o enunciado convocado, a solidão que marca a nossa condição de seres feridos de um radical desamparo. Paire também aqui, e não foi por acaso que acima se invocou Heidegger, a sombra do existencialismo que tão fundamente atingiu os poetas revelados na década de 50. São as filosofias que dele se reclamam que, em larga medida, inspiram a conceção trágica da vida que é a de largos sectores dessa geração, inapelavelmente distanciados das ilusões e utopias que tinham alimentado a confiança no futuro de alguns poetas da geração que os precedeu. Barroco e existencialismo são termos que podem ajudar a entender a atmosfera mental que definiu o percurso de Liberto Cruz e de outros poetas da sua geração. A nós nos parece, no entanto, preferível, nas circunstâncias concretas de um livro como *Caderno de Encargos*, atentar no diálogo que o poeta, num momento muito particular do seu percurso vital, aí estabelece com toda uma tradição de reflexão melancólica e pessimista, que, no entanto, se contrabalança com uma sageza que impõe a necessidade de garantir, com os parcos meios ao seu dispor, a persistência da vida, na sua dignidade indeclinável. O poeta que escreveu os sonetos do *Caderno* foi durante anos professor de Literatura Portuguesa em universidades francesas e, nesse trabalho, teve ele ocasião de manter um trato íntimo com a tradição lírica nacional. Nomeadamente, com os motivos e temas dos nossos poetas quinhentistas. Como não distinguir, por exemplo, o seu eco, no motivo heraclítico do devir temporal figurado no passar das

águas dos rios, no seguinte poema, tão cheio de ressonâncias bernardinianas e camonianas: «Doces águas dos rios. / Que anónimas passais / Em silêncio levando / Um surdo antigo pranto. // Passais lentas e contínuas / Junto à margem onde sou / Referência de quem vive / Em sofrida longa queixa. // [...]»? Como, do mesmo modo, noutras ocasiões, é a gravidade reflexiva de um Sá de Miranda que se distingue por detrás destes versos de desencantado sabor maneirista: «Disponíveis locatários / A vida toda corremos / Sem licença nem contrato / E as bagagens deixamos // Às vezes na praça pública. / Somos a toda a hora / Lobos de pele alheia. / De ilusão revestidos // [...] Mas para quê tanta ânsia / Tanta pressa de chegar / Onde todos acabamos?» Porém a intimidade com o texto literário não exclui, de modo algum, a leitura dos modernos, aludidos ou citados em diversos sonetos. E é o caso de Nemésio, de quem se cita um título trocado («Toda a vida a noite» / *Nem toda a noite a vida*) num poema dominado por um dos temas, a *noite*, que converge para o adensamento da atmosfera de melancolia prevalecente no livro. Ou o caso de Florbela, de quem se transcreve no fim de um dos sonetos, que se desenvolve em torno de um tema correlato da *noite*, a *morte*, e com respeito pelos protocolos citacionais, parte de um verso: «a Senhora Dona Morte». Ou ainda a comparação, não isenta de ironia, que o poeta faz de si próprio com o Campos de «Tabacaria» e «Cruz na Porta da Tabacaria!», para insinuar que a sua angústia não é, afinal, inferior à do heterónimo de Pessoa: «E eu? Que poderei ser? / Eu que não tenho Esteves / Não tenho tabacaria / Nem sequer metafísica? // Sim que poderei eu ser? / Que moro num rés-do-chão / Nunca conheci mansardas / E nem sequer vou ao campo? // De mim faço quanto sei / O mesmo dominó visto / E estes versos escrevo // Sem nada querer provar. / Que posso por mim fazer? / Uma cruz na minha porta?»

Há, ao mesmo tempo, neste livro de tão aguda consciência da nossa condição mortal, e num momento de crise que claramente a favorece, a resignada aceitação de uma finitude nunca esquecida. Poucos e precários são os meios de que o sujeito dispõe para se opor à usura do tempo «galopante» em direção à morte, mas deles não prescinde, num exercício permanente de reaprendizagem do que é verdadeiramente essencial, o consolo de Eros, a importância dos afetos, a aproximação à natureza e aos lugares áureos da origem. Por exemplo, o doce reencontro com a serra da infância, e o soletrar retemperador dos nomes das suas espécies vegetais: «Em redor do velho corpo / Da serra adormecido / Corre um rio de névoa / De duendes e fantasmas. // É um rio de camélias / E de tulipas também / De rosas e buganvílias / Agapantos araucárias. // Em redor do jovem corpo / Da jovem serra de Sintra / De novo corro. Antigo // Agora o corpo meu / De saudades um rio / Em mim e na serra corre.» Tudo coisas que ajudam a tornar menos duras as dificuldades da *viagem*.

Idêntico desejo de serena reconciliação inspira as rápidas anotações que são os poemas de *Sequências*, um livro acompanhado, na sua edição original, de belíssimas colagens de Maria Gabriel, que a *Poesia Reunida*, por compreensíveis razões editoriais, dificilmente poderia recuperar. Ilustram estes textos, no intenso fulgor das suas imagens, o forte poder de atração que a poesia oriental, nomeadamente o *haiku*, respeitado ou não na estrutura métrica que o identifica, tem exercido sobre alguma da nossa lírica contemporânea. Já os «Três Poemas» inéditos que encerram o volume em epígrafe, retomam a ampla respiração de alguns textos da primeira fase do poeta, destacando-se o primeiro deles, «Construir», que parte do que teria sido a última palavra proferida por Blaise Cendrars, um autor da particular afeição de Liberto Cruz (por ele traduzido, em edição bilingue: cf. *Poesia em Viagem*, Assírio & Alvim, 2005), para, num engenhoso enquadramento alegórico, aproximar a construção do poema da edificação de uma casa.

Fernando J. B. Martinho

* Liberto Cruz, *Poesia Reunida (1956-2011)*, pref. Eugénio Lisboa, Coimbra, Palimage — A Imagem e a Palavra, 2012.

«DESCANONIZANDO» UMA POETISA-DRAMATURGA

O CASO DE VIRGÍNIA VICTORINO, A «MUSA DO SONETO»

Virgínia Victorino escreve para os seus espectadores, aqueles que já muito antes conquistara pela força lírica de sua poesia.

JÚLIA LELO (1993: p. 98)

Antes de definirmos o conceito-chave do nosso trabalho, a «descanonização», é preciso revermos o significado do vocábulo *cânone* aplicado aos estudos literários, para podermos entender as teorias que serão abordadas em relação ao trabalho da escritora Virgínia Victorino.

Segundo Cudoon, o termo *cânone literário* refere-se aos autores aceites como genuínos (1979: p. 99). Angenot também subscreve esta ideia, mas com uma ressalva: é preciso que um aparelho institucional o reconheça como autêntico e válido (1984: p. 46). Por seu turno, Henri Bénac explica que há três tipos de *cânone*: na Antiguidade diz respeito aos escritores que «les grammairiens d'Alexandrie» consideravam como modelos; no sentido teológico, é a lista de textos sagrados vistos